BIANCO E NERO

ANNO III • N. 10 • OTTOBRE 1939-XVII-XVIII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Il cinema e i giovani

Se la vera architettura, senza aggettivi di sorta, è quella che esprime non un vuoto formalismo e neppure un pedestre funzionalismo, ma un'idea che nei mattoni e nella pietra trova la sua concretezza, allora si può affermare con profonda convinzione che l'edificio del Centro Sperimentale di Cinematografia *è pienamente riuscito. Esso, infatti, fonde in una unità ideale le esigenze della tecnica e della produzione cinematografica con quelle della cultura spirituale e fisica.*

Il complesso di opere che sorge sulla via Tuscolana, tra le imponenti moli degli antichi acquedotti e la sagoma azzurra dei colli albani, rende palese a chi lo visiti, in un'armonia di luci e di linee, lo spirito dell'istituzione.

Il cinema qui ha messo su casa assieme alla cultura. Teatri di posa, laboratori, attrezzeria, falegnameria e quant'altro fa parte di un moderno stabilimento cinematografico è integrato, infatti, da sale di studio, biblioteca, cineteca, gabinetti scientifici, sale per la redazione delle pubblicazioni del Centro *e, insomma, da una vera e propria accademia. Palestre, campi sportivi, sale per la danza completano la costruzione.*

Muri, architravi, volte, semplicemente? No: ma un principio, una volontà: quella di rivendicare il cinematografo agli uomini colti e d'in-

gegno, di liberarlo da tutte le improvvisazioni e i superficialismi, affermando a fatti e non solo a parole la sua dignità artistica.

Sorto nel '35 durante le sanzioni, terminato in questo periodo burrascoso per la civiltà europea, il Centro Sperimentale *non fortuitamente vuole anche significare con queste due date (novembre '35 - novembre 39) il suo profondo spirito fascista. Perchè anche in questo piccolo settore, nonostante i grandi eventi, si è seguitato a lavorare, a realizzare opere nuove, ad approfondire.*

Il Ministero della Cultura Popolare, or'è qualche tempo, ha tracciato direttive e programmi per gli uomini di cinematografo, ma attraverso gli organi del suo Ministero ha dato anche l'esempio di un lavoro concreto.

La cinematografia italiana, più che di parole, ha bisogno di opere: ma queste opere non consistono nei film improvvisati e mal riusciti, nel misto trionfo della speculazione e dell'ignoranza. Sono, invece, nella volontà di affrontare i problemi che al cinema si riconnettono (artistici, tecnici, finanziari) con preparazione, studio e serietà, che è come dire con quello spirito fascista che deve dominare ogni settore dell'attività italiana.

Il Centro *vuol essere nel cinema italiano un organismo rivoluzionario: non per amore di stravaganze o di funambulismi estetici e intellettuali, ma più semplicemente per l'affermazione dei diritti dell'intelligenza e della cultura, fascisticamente intesa, cioè politica, viva e operante, in un settore delicato come questo.*

Perciò il Centro *è l'organismo dei giovani. Sono principalmente i fascisti universitari quelli da cui si attende il rinnovamento della cinematografia: sono essi, appunto, che dovran portare nel cinema spirito*

fascista, sensibilità, amore, preparazione. Il Centro è nato, è stato voluto proprio per dar loro i mezzi concreti per realizzare quella cinematografia italiana artisticamente nobile, moralmente elevata, tecnicamente perfetta e industrialmente sana, che essi sui loro giornali universitari vanno, sia pure col fuoco e l'intemperanza giovanile, generosamente auspicando.

Il Ministero della Cultura Popolare mette a loro disposizione, col Centro, *un organismo perfettamente attrezzato, dotato di tutti i mezzi materiali necessari, di un chiaro e ponderato metodo didattico, di ottimi insegnanti e tecnici, di una collana di libri di testo prima d'ora del tutto inesistenti, di film sulla didattica del cinema, di libri italiani e stranieri sulla cultura cinematografica e in fine di tutte le pellicole di valore artistico dalle origini ai giorni nostri. Oltre a ciò, il Ministero dà ai migliori la possibilità materiale di mantenersi a Roma e frequentare i corsi del* Centro.

Sta ora a questi giovani di rispondere non a parole, ma con fatti alla fiducia che in loro si è riposta, non facendosi abbagliare da facili per quanto caduchi successi, eterna sorte di quanti si sono avventurati nello spinoso e minato campo cinematografico senza la necessaria preparazione e meditazione.

Con la prossima inaugurazione del Centro, *un principio per tanti anni affermato diventa realtà concreta: che anche il cinema, come tutte le attività artistiche, vuole ingegno e cultura. Certo, molte cose vi saranno, in seguito, da correggere e rivedere, ma si tratterà sempre di dettagli di fronte alla vera sostanza che ora importa: col nuovo organismo il Regime fascista mette a disposizione dell'intelligenza quei « mezzi di produzione » che il singolo altrimenti non può mai procurarsi.*

Qui si può lavorare, studiare, tentare, sbagliare, correggere, rifare: è un gran laboratorio che consente quello che, anche se avesse altro spirito, l'industria non potrebbe mai consentire.

Qui si mira esclusivamente alla qualità: se i giovani allievi del Centro la sapranno raggiungere, le porte dell'industria saranno loro automaticamente spalancate. Perchè l'intelligenza del pubblico italiano, nonostante certe insinuazioni contrarie, è tale che qualità significa sicuro successo: artistico e finanziario.

Tutto il resto son chiacchiere di incompetenti, giri viziosi, imbrogli di speculatori destinati a cadere.

Ne siamo matematicamente sicuri.

LUIGI CHIARINI

Sceneggiature

Continuando il suo programma, « Bianco e Nero » pubblica in questo fascicolo la sceneggiatura di *A me la libertà* di René Clair, così come è stata desunta dal film, nel suo montaggio definitivo. Si tratta quindi di un vero e proprio « film sulla carta »; ad ogni numero della sceneggiatura (desunta dal film da Renato May) corrisponde un quadro del film stesso, di cui ecco i dati caratteristici:

A ME LA LIBERTÀ (titolo orig.: *À nous la liberté*); Paese d'origine: Francia; data: 1932; Produzione: Les Films Sonores Tobis; Regista: René Clair; Soggetto e sceneggiatura: René Clair; Musica: Georges Auric; Scenografo: Lazare Meerson; Operatore: Georges Périnal; Interpreti: Henry Marchand (Luigi), Raymond Cordy (Emilio), Rolla France (Jeanne), Paul Olivier (Lo zio), Germaine ussey (L'amante), Jacques Shelly, André Michaud, Léon Lorin, William Burke, Vincent Hispa; Edizione italiana: Cines-Pittaluga, diretta da Mario Almirante, dialoghi e versi di Alessandro De Stefani.

René Clair è nato a Parigi nel 1898. Nel 1919 era giornalista. Ha scritto articoli e pubblicato un romanzo: *Adams*. La sua attività cinematografica ha inizio nel 1921 come attore (*Parisette, Le lys de la vie, Le sens de la mort*). È stato assistente di Jacques de Baroncelli e quindi regista. Suoi film sono: *Paris qui dort* (1923), *Les mariés de la Tour Eiffel* (1924), *Entr'Acte* (1924), *Le fantôme du Moulin rouge* (1924), *Le voyage imaginaire* (1925), *La proie du vent* (1926), *Le chapeau de paille d'Italie* (1927), *Les deux timides* (1928), *Sotto i tetti di Parigi* (suo primo film sonoro: 1930), *Il milione* (1931), *A me la libertà* (1932), *Per le vie di Parigi* (*Quatorze juillet*, 1933), *Le dernier milliardaire* (1935), *Il fantasma galante* (*The Ghost Goes West*, 1936), *Vogliamo la celebrità* (*Break the News* 1938), *L'air pur* (1939).

Di René Clair scrittore, sono apparsi recentemente in *Problemi del film* (Edizioni di « Bianco e Nero ») due saggi: sul *Ritmo* e su *Il cinema e lo Stato.*

A me la libertà

IL SOGGETTO

Due reclusi (Luigi ed Emilio) tentano la fuga da un penitenziario dove i forzati sono costretti a fabbricare cavallucci di legno. Il tentativo riesce ad uno solo: Luigi. L'altro è ripreso. Luigi ruba un po' di soldi e si mette a vendere dischi di grammofono. Il suo piccolo commercio ha fortuna, e poco dopo lo rivediamo Direttore di un enorme stabilimento dove si fabbricano dischi e grammofoni, e dove il lavoro in serie è organizzato scientificamente. Emilio, uscito dal penitenziario, viene messo in carcere per vagabondaggio. Ma egli fugge, e incontra una ragazza di cui si innamora. Per non essere ripreso e imprigionato, Emilio non trova di meglio che mettersi in fila con alcuni operai che cercano lavoro nello stabilimento di Luigi. Qui egli ritrova la ragazza di cui è innamorato, e la corteggia. Ma questo indispone un sorvegliante della fabbrica che vorrebbe per sè la ragazza. Inoltre Emilio insofferente di ogni disciplina, porta la confusione nel reparto di lavorazione cui è stato assegnato. Sfuggendo all'inseguimento dei sorveglianti che lo rincorrono, Emilio giunge alla presenza di Luigi e lo riconosce. Questi in un primo momento finge di non ricordarsi di lui; poi, temendo un ricatto, lo invita nel suo ufficio e gli offre del denaro in cambio del silenzio. Emilio rifiuta e vedendo passare la ragazza nel cortile sottostante, vorrebbe uscire, ma l'altro credendo che egli lo voglia denunciare, glielo impedisce a forza. Infine i due ricordano il tempo già passato assieme e si abbracciano affettuosamente.

Jeanne, la ragazza amata da Emilio è segretamente fidanzata ad un giovane operaio della fabbrica.

Luigi invita Emilio a casa sua. Qui si sta svolgendo un banchetto. Al banchetto in casa di Luigi, Emilio si mette a ridere, rilevando il ridicolo di certe situazioni. Gli invitati se ne vanno offesi. Luigi gode della sua ritrovata libertà. Il mattino seguente l'amante di Luigi fugge di casa con grande gioia di questi. Emilio uscendo dalla casa di Luigi incontra un ex compagno di prigione. Egli cerca di evitarlo, ma questi riconosce anche Luigi e pensa che converrà sfruttare questa nuova situazione.

Alla fabbrica Emilio è nuovamente causa di disordine. Egli si rifugia nell'ufficio di Luigi e confida a questi il suo amore per Jeanne. Luigi cerca di aiutarlo presentandolo allo zio della ragazza, anch'esso impiegato nella

fabbrica, ed offrendo una dote. Luigi torna a casa e vi trova un gruppo di ex compagni di prigione, che, avvertiti da quello che aveva incontrato Emilio, tentano di ricattarlo.

Nel frattempo Emilio cena con la ragazza e lo zio al « Parco Magico ». Per eccitare la gelosia del suo vero fidanzato Jeanne balla con Emilio, ma poi trova una scusa per allontanarsi da questi e raggiungere il giovane che ama. Emilio, passeggiando nel parco, scopre i due abbracciati, e comprende che dovrà rinunciare all'amore della ragazza. Luigi si libera dei banditi chiudendoli nella stanza delle casseforti, poi mette tutti i suoi soldi in una valigia e si prepara alla fuga. Ma a causa di una disattenzione di Emilio i banditi vengono liberati. Uno di essi si impadronisce della valigia. I banditi vengono arrestati da poliziotti accorsi. Quello con la valigia abbandona questa, semiaperta, sul tetto dell'officina. Si inaugura una nuova fabbricazione di grammofoni. Si pronunciano discorsi. Ma Luigi è stato denunciato dai suoi ex compagni e giungono i poliziotti per arrestarlo. Nel frattempo un forte vento si leva e fa piovere dal tetto i biglietti da mille della famosa valigia. Succede un parapiglia, in mezzo al quale Emilio e Luigi riescono a fuggire. Jeanne sposerà il suo fidanzato. Emilio e Luigi riprendono allegramente il loro cammino vagabondo, e si allontanano in una strada di campagna, sprezzando le grosse automobili che corrono le vie maestre.

LA SCENEGGIATURA

(P. P. P.: *Primissimo piano* — P. P.: *Primo piano* — P. M.: *Piano medio* — M. F.: *Mezza figura* — P. A.: *Piano americano* — F. I.: *Figura intera* — C. M.: *Campo medio* — C. L.: *Campo lungo* — C. T.: *Campo totale*)

1. (*Dett. Diaframma in apertura. Carrello in ferrovia verso sin.*). Interno del reclusorio. Sul tavolo i cavallucci di legno che i forzati fabbricano. (*Il carrello torna indietro da sin. a destra mentre una breve pan. verso l'alto fa vedere in P. M.*) i forzati al lavoro (*fino a fermare l'inquadratura su*) Emilio che guarda verso Luigi.

2. (*P. M.*). Luigi (*ang. corr.*) risponde allo sguardo sorridendo con furberia. (*Carrello indietro; poi in ferrov. verso sin., lunghissimo, scoprendo un semitotale dello stanzone*). I forzati cantano in coro. Entra in controscena un secondino che passa sorvegliando il lavoro.

3. (*P. M.*). Emilio (*come* 1) lancia un'occhiata verso destra, poi urta col gomito il suo vicino sulla sin. del quadro.

4. (*P. M. dal basso*). Il sorvegliante con le mani alla cintola (*ang. corr.*) si sporge in avanti osservando. Luigi lavora.

5. (*M. F.*). Emilio (*corrispondente*) continua a dare gomitate al suo vicino.

6. (*P. M. come* 4). Il sorvegliante si avvia verso sin. uscendo di campo (*breve pan. verso il basso*). Luigi lo segue con lo sguardo, poi prende con precauzione sul tavolo un ferro piegato ad uncino e, guardandosi attorno, lo avvicina all'orlo del tavolo.

7. (*P. A. riduz. di q.* 5). Entra da destra il sorvegliante che chiede:

Il Sorvegliante

— Che diavolo c'è?

e replica alle timide proteste di Emilio:

Il Sorvegliante

— Taci tu!

8. (*P. M.*). Luigi (*ingr. q.* 6). Prende il ferro e si china rapidamente sotto il tavolo...

9. (*Dett. controcampo*) ...infilandosi il ferro stesso in una calza.

10. (*P. M. come* 5). Luigi si rialza, si guarda attorno soddisfatto e, riprendendo a lavorare un cavalluccio di legno, fa un cenno di intesa verso sinistra.

11. (*P. M.*). Emilio (*ang. corrisp.*) che ha alle spalle il sorvegliante accenna anche lui, comprendendo l'esito felice della manovra, e mentre il sorvegliante torna ad uscire (*da destra*) dal quadro, riprende a cantare allegramente.

12. (*C. T.*). Il salone. Termina il coro. Si ode un segnale di tromba. Tutti i forzati abbandonano il lavoro e s'alzano in piedi. Altro segnale di tromba.

13. (*P. M.*). Vicino al cancello due secondini toccano le giacche ai forzati che via via passano per assicurarsi che essi non abbiano portato via nulla.

14. (*P. M.*). Le gambe dei reclusi dalla cintola in giù che sfilano (*in controscena*) allineati.

(*Dissolvenza incrociata*).

15. (*C. T.*). Interno. Attorno ad un tavolo lunghissimo i reclusi mangiano.

16. (*P. M.*). Luigi mangia con appetito; si guarda attorno; strizza l'occhio verso destra.

17. (*P. M. ang. corrisp.*). Emilio ripete il gesto e sorride continuando a mangiare. Anch'egli si guarda attorno.

18. (*P. M. come* 16). Luigi.

19. (*C. T. come* 15). Lo stanzone coi forzati che mangiano.

20. (*P. M.*). Contro la parete di un corridoio si vedono passare da destra a sinistra le gambe dei forzati, in fila indiana. Due reclusi si fermano.

21. (*P. M. contigua*). Un secondino apre la porta di una cella; Emilio e Luigi entrano. Il secondino richiude la porta a chiave. La colonna dei reclusi (*entrando in campo*) riprende la sua marcia (*da d. a sin.*).

22. (*C. M.*). L'angolo di un corridoio con le celle. La colonna dei forzati si allontana al passo verso il fondo.

(*Diaframma in chiusura*).

23. (*C. M. come q. precedente*). È notte. Un sorvegliante avanza lentamente dal fondo; va verso destra, si ferma avanti alla porta della cella di Luigi ed Emilio.

24. (*P. M. ingr. del prec.*). Il sorvegliante guarda verso l'interno, proiettando attraverso lo spioncino un raggio della lanterna.

25. (*F. I.*) All'interno della cella (*pan. da sin. a destra*) la luce della lanterna va da un letto all'altro: i due forzati sembrano addormentati. Appena la luce è scomparsa i due si levano in piedi (*pan. sin.*) vanno l'uno verso l'altro; si abbracciano e si battono colpi amichevoli sulle spalle. Cantano sottovoce:

« La libertà significa godere
Goder la vita fuori di prigion...

Intanto Luigi congiunge le mani, l'altro vi sale sopra ed arriva così al finestrino.

26. (*P. M. ingr. del preced.*). Emilio raggiunto il finestrino comincia a segare le sbarre.

...Senza pensieri di nessun dovere
Senza rimpianti per la libertà...

27. (*Dett.*). Il filo sega le sbarre.

...proprio così:
via, via di qui!...

28. (*P. M.*). Luigi canta sottovoce, e intanto regge sulle spalle l'altro che lavora al finestrino.

LUIGI
...La vita è bella per il mondo
Abbiamo tante qualità
Non indugiam neanche un secondo
Ci aspetta fuor la libertà.

EMILIO (*f. c.*)
— Ahi!

Egli scende dalle spalle dell'altro e gli mostra il polso.

29. (*Dett.*). Il polso di Emilio è ferito.

30. (*P. M. come* 28). Luigi tira fuori un fazzoletto, lo lega al polso dell'altro e gli batte affettuosamente sulle spalle. Poi torna a riunire le mani in modo che l'altro vi si possa arrampicare sopra.

...Suvvia cediamo le catene
Che trascinammo notte e dì:
Ormai l'incubo è finito.
A noi, a noi la libertà!...

(*Diaframma in chiusura*).

31. (*Dett.*). Il finestrino dall'interno: si vedono all'esterno scomparire due mani che, aggrappate alle sbarre segate, abbandonano la presa.

32. (*F. I.*). Contro un muro. Emilio salta vicino a Luigi. Questi lancia una corda verso l'alto in avanti.

33. (*Dett.*). La corda trattenuta dal ferro a uncino si accavalla al muro.

34. (*F. I.*). Contro il muro, entrano da destra i due. Luigi comincia ad arrampicarsi sulla corda, aiutato dall'altro, e va verso l'alto mentre Emilio si guarda attorno.

35. (*P. A.*). Il ciglio del muro. Entra in campo Luigi che si mette a cavalcioni del muro, facendo cenno all'altro (*verso il basso*) di salire.

36. (*F. I. come* 34). L'altro comincia a salire. Si odono colpi di fischietto. Emilio scende di nuovo, rapidamente, si guarda intorno smarrito.

37. (*P. A. come* 35). Luigi si getta risoluto dall'altra parte del muro.

38. (*F. I.*). Luigi salta a terra ed esce di campo correndo.

39. (*C. L. dall'alto*). Luigi si va ad appiattire contro il muro di fronte (*Pan. verso il basso*). Al di qua del muro scavalcato da Luigi, Emilio raccoglie qualche cosa,

40. (*F. I.*) la lancia verso l'alto (*ingr. del preced.*).

41. (*Dett. come* 33). La corda torna ad accavallarsi sul ciglio del muro.

42. (*P. M. ingr. di q.* 40). Emilio si ferma un momento pensoso.

43. (*F. I.*). Luigi contro il muro si guarda attorno smarrito non sapendo come fare per scavalcarlo.

44. (*P. M. come* 42). Emilio si rivolge deciso e raccoglie la corda,

45. (*F. I. rid. preced.*) che getta dall'altra parte del muro.

EMILIO
— Scappa tu, Luigi!

46. (*C. L. come* 40. *Pan. verso l'alto*). La corda lanciata da Emilio cade ai piedi di Luigi che la raccoglie.

47. (*P. M. ingr. del preced.*). Luigi perplesso guarda la corda che ha tra le mani.

EMILIO (*f. c.*).
— Scappa, non mi aspettare!

LUIGI
— Grazie, Emilio!

48. (*C. L. come* 46). Luigi lancia un capo della corda al di là del muro e vi si arrampica.

49. (*C. M. Scorcio dall'alto*). Emilio corre inseguito da due secondini (*pan. a destra*). Oltre la cresta del secondo muro di cinta Luigi si getta a terra.

50. (*F. I.*). Luigi si libera dei calzoni e rimane in mutandine corte.

51. (*P. A.*). In un angolo Emilio viene raggiunto dai secondini.

52. (*F. I. come* 50). Luigi scappa uscendo da destra.

53. (*C. M. Interno*). Un corridoio con celle laterali. Avanza dal fondo Emilio trascinato dai secondini.

54. (*C. M. All'esterno*). Luigi correndo cozza contro un ciclista che va in direzione opposta. I due vanno a terra.

55. (*F. I. ingr. del preced.*). Luigi è il primo a rialzarsi; prende all'altro la bicicletta; l'inforca; fugge uscendo di campo da sinistra. L'altro si rialza indolenzito. Un'automobile attraversa il quadro da destra a sinistra.

56. (*F. I.*). Luigi pedala velocemente.

57. (*F. I.*). L'automobile di q. 55 lo segue.

58. (*F. I. come* 56). Luigi.

59. (*C. M.*). Al traguardo di una corsa ciclistica, Luigi arriva in bicicletta in mezzo ad una folla acclamante.

60. (*P. A.*). Luigi scende dalla macchina attorniato dalla folla che lo proclama vincitore della corsa.

61. (*C. M. come* 59). Arriva anche l'automobile di q. 57, seguita dal gruppo degli altri ciclisti.

62. (*P. A. come* 60). A Luigi vien fatto infilare un cappotto.

63. (*P. A. Ang. corr.*). Tra la folla un fotografo tra due guardie si appresta a fotografarlo.

64. (*P. A. come* 62). Luigi, accortosi del fotografo e delle guardie che gli sono vicine, si fa largo tra la folla.

65. (*P. A. come* 63). Il fotografo rialza la testa ed è sorpreso dalla fuga di Luigi.

(*Diaframma in chiusura*).

66. (*Dett. Diaframma in apertura*).
Interno di una botteguccia. Le mani di Luigi allacciano ai piedi un paio di scarpe.

Voce (*f. c.*) *del* Venditore
— E allora, come va?

Voce di Luigi
— Ah! Come un guanto!

67. (*F. I. Riduz. del precedente*). Luigi è seduto sulla sinistra e termina di allacciarsi le scarpe. Il venditore si sta rialzando e si rivolge ad un altro cliente che ha in mano una tromba.

Il Cliente
— Scusate, per favore.

I due si avviano verso il fondo.

Il Cliente
— Quanto sarebbe per questo?

68. (*P. M.*) Luigi che ha terminato di allacciarsi le scarpe si rialza e guarda con intenzione verso destra, nella direzione in cui si sono allontanati i due.

69. (*P. M. ang. corr.*). Alla cassa il venditore consulta un registro e risponde:

Il Venditore
— Questo sarebbe... otto franchi!

Il Cliente
— Eh! Troppo caro!

Il Venditore
— Sette e cinquanta.

Il Cliente
— Sette franchi!

Il Venditore (*con sopportazione*)
— Sette franchi!... Proprio perchè siete voi.

70. (*P. M. come* 68). Luigi.

Una voce (*f. c.*) conta:
— Sette, otto, nove e dieci.

Luigi si china nuovamente sulle scarpe.

71. (*P. M. come* 69). Il cliente prende il resto ed esce da destra.

Il Cliente
— Grazie... Buon giorno!

Il Venditore
— Buon giorno!

72. (*F. I. come* 67). Il venditore avanza uscendo da sinistra. Luigi si passa una mano sul mento.

Luigi
— Dite un po', padrone, avete dei fazzoletti?

Il Venditore (*avvicinandosi*)
— Fazzoletti! Si... certo.

Si avvia verso destra.

Luigi
— Ma... nuovi!

Il Venditore
— Ah, nuovi? Eh! Ora guardo di là.

Si avvia in altra direzione.
Luigi s'alza e si avvia con noncuranza verso la cassa.

73. (*P. M. come* 71). Entra da destra Luigi che si appoggia alla cassa.

74. (*P. M.*). Il venditore di spalle, curvo a cercare i fazzoletti, si volge verso sin. sentendo gridare (*f. c.*).

Luigi
— Aiuto, aiuto, aiuto!

continua a girare su sè stesso e corre (*f. c.*) a destra.

75. (*P. M. come* 73). Il quadro vuoto. Entra di dietro una tenda il venditore che si precipita verso destra.

76. (*P. M. come* 72). Luigi è disteso a terra. Avanza dal fondo il venditore che corre a rialzarlo afferrandolo per le spalle (*pan. sin.*).

Il Venditore
— Ma che succede?... Che succede?

Luigi (attraverso il bavaglio):
— Soffoco.

Il venditore lo lascia ricadere a terra ed esce da destra.

77. (*P. M. come* 75). Entra da d. il venditore che vede il cassetto aperto.

Il Venditore
— Oh!

Il venditore torna ad uscire da destra.

78. (*F. I. come* 76). Rientra il venditore che si china su Luigi disteso a terra.

IL VENDITORE
— Ma dove è andato?... Dove è andato?

LUIGI
— È scappato di là.

Indica verso sinistra; il venditore corre, uscendo di campo, in quella direzione.

IL VENDITORE (*f. c.*)
— Al ladro! al ladro! al ladro!

Luigi si rialza tranquillamente.

79. (*C. M. All'esterno*). Davanti alla piccola bottega si raccoglie gente.

UN PASSANTE
— Che succede?

IL VENDITORE
— M'hanno rubato la cassa!

PASSANTE
— E dove è scappato?

Sopraggiunge Luigi che indica verso destra e dice flebilmente:

LUIGI
— Di là!

Tutti si precipitano verso quella direzione, uscendo di campo.

80. (*P. M.*). Luigi davanti ad un tavolo su cui sono grammofoni, incarta un disco; alza la testa; il sorriso gli muore sulle labbra.
(MUSICA FINO A Q. 87).

81. (*P. M. c. c.*). Accanto alla cliente che acquista il disco, è un poliziotto (*a sin.*).

82. (*P. M come* 80). Luigi giuoca imbarazzato, con uno spago, e sorride dandosi un contegno per paura del poliziotto.

83. (*P. M. come* 81). La cliente dà una gomitata al poliziotto che si era fissato a guardare Luigi. Il poliziotto apre un portamonete; porge a Luigi (*f. c.*) alcune monete. La donna lo trascina (*f. c.*) a sinistra.

84. (*P. M. come* 82). Luigi sorridendo accenna ad un saluto toccandosi il berretto; poi fa un sospiro di sollievo; si passa una mano sulla fronte; dà la carica ad un grammofono.

85 (*Dett. Ingr. del preced.*). Il grammofono, e la mano di Luigi che lo carica.
(*Dissolvenza incrociata*).

86. (*P. M.*). Luigi, ben vestito, avanti alla porta di un negozio, fuma appoggiato ad un grammofono (*carr. indietro*). Dei passanti si incrociano sul marciapiedi. Dal negozio di dischi di Luigi esce un cliente carico di pacchi. Luigi si inchina a salutarlo. Il cliente gli passa davanti e si avvia verso sinistra. Qualche cosa gli cade dalle tasche. Luigi si china.

87. (*P. M. dall'alto. Ingrand. del preced. sul movimento*). La mano di Luigi raccoglie a terra un portafogli. (*Pan. in alto, seguendo il movimento*). Luigi si rialza; si guarda attorno si volge a sinistra. (LA MUSICA TERMINA).

88. (*F. I.*). Luigi volto a sinistra verso il cliente (*f. c. pan. sinistra*).

LUIGI
— Signore, signore, signore!
— Avete lasciato cadere il portafoglio!

L'altro, carico di pacchi, rientra in campo da sinistra.

IL CLIENTE
— Oh, grazie, signore.

LUIGI
— Grazie a lei!

IL CLIENTE
— Troppo cortese, signore!

LUIGI
— Per carità!

(*Pan. d.*). Luigi si china a salutare. Poi si rivolge a destra ad un'altra cliente, invitandola ad entrare:

LUIGI
— Prego signorina: c'è un articolo che la interessa? All'interno abbiamo un vasto assortimento. (*Chiamando*) Rosetta! Prego signorina: entrare non impegna a niente! Verificate personalmente!

La signorina entra; Luigi torna a volgersi verso la strada, soddisfatto.

89. (*P. M. Ingr. del precedente*). Luigi si volge al grammofono sulla sinistra del quadro.

90. (*Dett. Ingr. del preced.*). Il disco del grammofono gira. La mano di Luigi rimette la puntina all'inizio del disco (*musica fino a q.* 131).

(*Dissolvenza incrociata*).

91. (*Part.*). Un grande disco réclame. (*Pan. sin.*). Un grande magazzino per la vendita di grammofoni: il « Palazzo del disco ». (*Pan. in basso e carr. avanti*). Attraverso due file di camioncini che appartengono alla casa, si va vicino all'entrata (*pan. sin.*). Qui è ferma un'elegante automobile.

Avanza Luigi signorilmente vestito, con bombetta ed occhiali, attorniato da tre persone e da un autista che lo scortano rispettosamente.

92. (*P. M. Ingr. del preced.*). Luigi si volge a guardare a destra in alto, come per misurare l'altezza dell'edificio. Quelli che lo seguono ripetono il gesto. Luigi trae una sigaretta da un portasigarette, e la porta alle labbra. Gli altri si precipitano ad offrirgli del fuoco. Luigi si avvia...

93. (*P. A.*) ...verso l'automobile. L'autista apre lo sportello. Luigi si accomoda all'interno. L'automobile verso sinistra mentre antrano in campo i tre di q. 91, che si curvano salutando.

94. (*Part. come* 91). Un grande disco pubblicitario.

(*Dissolvenza incrociata*).

95. (*C. M.*). Una grande officina con gru e fumaioli.

96. (*Part. Ingr. del preced.*). Su di un fumaiolo (*carr. av.*) la marca di fabbrica dei grammofoni di Luigi un disco inquadrato a sinistra da una « L » maiuscola.

(*Dissolvenza incrociata*).

97. (*P. M. Analogia*). La ruota di un orologio controllo. Entra da sin. un operaio che muove la leva dell'orologio.

98. (*F. I. Carr. in ferrovia a d.*). L'ingresso dello stabilimento. Sul davanti gli orologi controllo. Gli operai passano, timbrano l'ora, e si incolonnano verso l'interno.

99. (*C. M. Interno*). Un reparto di lavorazione. Una lunga tavola con grammofoni. Entra una fila di operai controllata da sorveglianti. Gli operai si fermano simultaneamente davanti al tavolo di lavoro.

100. (*P. M. Nel cortile*). Sul davanti del quadro passano da d. a sin. le gambe degli operai ordinati in fila. Altri operai in fila indiana si vedono in campo lungo, mentre da un altro ingresso vanno all'interno della fabbrica.

101. (*F. I. All'interno*). Un altro reparto. Scorcio di una tavola con piano mobile su cui scorrono i pezzi di grammofono in movimento verso il fondo.

102. (*C. M.*). Nello stesso ambiente, scientificamente organizzato, si vedono due di queste tavole. Gli scheletri dei grammofoni passano avanti agli operai, ed ognuno aggiunge un nuovo pezzo. (LA MUSICA RICORDA IL CANTO DEI FORZATI NEL RECLUSORIO).

103. (*P. M.*). Due operai avvicinano le teste e si scambiano qualche parola sottovoce. Quello di destra dà all'altro una gomitata, alludendo a qualcuno (*f. c.*).

104. (*P. A. Dal basso*). Un sorvegliante con baffoni.

105. (*P. M. come* 103). I due tornano a lavorare.

106. (*F. I.*) Il lavoro nel reparto. Entra da destra una fila di operai.

107. (*M. C. L. come* 102). I nuovi operai vanno ordinatamente a porsi alle spalle di quelli che stanno lavorando. Questi si alzano; i primi prendono il loro posto ordinatamente. Il lavoro continua senza interruzioni, senza che si arresti il movimento dei piani dei tavoli.

108. (*F. I.*). Verso una porta. Gli operai che hanno finito il loro turno escono. Il sorvegliante di q. 104 li osserva arcigno; si china ad un tratto a palpare le tasche di un operaio che solleva le braccia per permettere la perquisizione.

109. (*F. I. Dall'alto*). Scorcio di una lunga tavola, con piano mobile, come quelle della fabbrica. Da una parte e dall'altra sono seduti gli operai che hanno finito il loro turno. Essi mangiano, prendendo i cibi dai piatti che scorrono davanti a loro come i pezzi di grammofono.

110. (*F. I. Come la precedente: altra angolazione*).

111. (*P. M.*). Davanti ad un altro tavolo, gli operai che fabbricano i grammofoni. Quelli che impanano le viti...

112. (*P. M. altro angolo*). ...quelli che controllano i grammofoni già quasi ultimati.

113. (*C. L.*). Nel cortile. File di operai che entrano sotto gli sguardi dei sorveglianti.

114. (*C. L. come la precedente*). Altro angolo del cortile. Sul davanti, a sin. un sorvegliante (*di spalle*), porta le mani ai fianchi, con autorità.

115. (*C. L.*). L'alto della fabbrica. A sin, un fumaiolo con la marca di fabbrica dei dischi.

(*Diaframma in chiusura*).

116. (*C. L. Diaframma in apertura*). La fabbrica dall'esterno. (*Pan. verso il basso*). Sul prato antistante, è sdraiato Emilio, beatamente.

117. (*F. I. c. c.*). Emilio.

118. (*P. M. c. c.*). Emilio si stira beatamente.

119. (*Dett.*). Fra i rami fioriti gorgheggia un uccellino.

120. (*Part.*). La sponda di un laghetto. L'acqua si muove in circoli.

121. (*Part.*). Spighe piegate dolcemente dal vento.

122. (*F. I. come* 117). Emilio dondola una mano come accompagnando una musica che lui solo sente.

123. (*P. M. c. c.*). Emilio allunga la mano verso l'alto.

124. (*Dett. contigua*). La mano di Emilio si allunga carezzevole verso un ramo.

125. (*Dett. Ingr. del preced.*). Una campanella trema sul suo ramo.
(UNA VOCE BIANCA ACCOMPAGNA LA MUSICA).

126. (*F. I.*). Un albero.

127. (*Dett.*). Un ramo ricoperto di campanelle. (*Carr. in ferrovia a sin. lungo il ramo*).

128. (*P. M. come* 123). Emilio ritrae la mano; incrocia le braccia e si assesta per dormire.

129. (*C. L.*). La fabbrica. Avanzano (*da sin.*) due poliziotti. Si vedono soltanto i loro corpi, dalla cintura in giù (*P. M.*).

130. (*P. M. c. c. e contigua alla preced.*). I due poliziotti (di spalle) si lanciano uno sguardo d'intesa, poi vanno verso il fondo (*fino al C. L.*) dove si vede Emilio che dorme.

131. (*P. M. come* 128). Emilio dorme. Entrano (*da sin.*) i piedi dei due poliziotti. Uno di questi smuove col piede Emilio. (LA MUSICA TERMINA).

IL POLIZIOTTO
— Lavorare è obbligatorio.

132. (*P. M. Interno*). Un barbuto professore parla dalla cattedra.

IL PROFESSORE
— Toh! Non lavori?! Non sai dunque che...

133. (*F. I. Riduz. del precedente*).

134. (*F. I. c. c.*). I piccoli scolari curvi sui banchi, scrivono.

CORO
— Ogni lavoro è obbligatorio...

135. (*P. M.*). All'interno della fabbrica di Luigi. Gli operai davanti ai tavoli di lavoro. (LA MUSICA CONTINUA SULLO STESSO TEMA DEL CORO FINO A Q. 138).

136. (*P. M. Esterno*). I due poliziotti di q. 130 si scambiano uno sguardo d'intesa, poi afferrano Emilio; lo rialzano da terra, e lo portano (*f. c.*) a destra.

137. (*F. I.*). I poliziotti trascinano via Emilio (*da sin. a destra*). Questi si libera; si ferma; guarda un ramo sulla sinistra; coglie una campanella. I poliziotti lo riafferrano e...

138. (*F. I. Contigua*). ...lo trascinano via a forza. (*La musica termina*). (*Diaframma in chiusura*).

139. (*F. I. Diaframma in apertura*). Interno della cella di una prigione. Emilio (*dall'alto*) picchia inutilmente contro la porta sbarrata.

EMILIO

— Me ne voglio andare!

Da dietro la porta viene richiuso lo spioncino.

Emilio va f. c. a sinistra.

140. (*P. M.*). Emilio entra svogliatamente da destra, e si distende sul tavolato. (LA MUSICA RIPRENDE, SUL TEMA DELLE CAMPANELLE).

141. (*P. M. Ingr. della precedente*). Emilio pensoso guarda triste la campanella che ha colto prima del suo arresto.

142. (*Dett.*). La campanella tenuta dalla mano di Emilio.

143. (*P. P. Ingr. di q.* 141). Emilio sorride, poi volge lo sguardo a sinistra.

144. (*Part. Soggettiva*). La finestra, chiusa da un'inferriata, viene rischiarata da un raggio di sole.

145. (*P. M. come* 140). Emilio in ascolto (CANTA UNA VOCE FEMMINILE), si alza,

146. (*P. M. Contigua alla precedente*), va verso la finestra con le sbarre (*a sin.*); tira fuori di tasca una fune; guarda verso l'esterno, attratto dal canto.

147. (*C. M. Soggettiva*). *Esterno*. La facciata di una casa. Al centro un balcone infiorato.

148. (*F. I. Ingr. della preced.*). Al balcone. Una ragazza sembra cantare.

149. (*P. P. Corrisp.*). Emilio guarda estatico.

150. (*F. I. come* 148). La ragazza.

151. (*P. A. come* 146). Emilio lega la fune alle sbarre della finestra e allarga il cappio.

152. (*F. I. come* 150). La ragazza. Alle sue spalle compare un uomo occhialuto e coi capelli spartiti sulla fronte. Questi si affaccia sospettosamente al balcone, poi si ritira rassicurato.

153. (*P. M. Ingr. di q.* 151). Emilio che si è passato la corda al collo, lancia un ultimo sguardo fuori della finestra, atteggia le labbra ad un bacio in direzione della ragazza. (TERMINA IL CANTO E RIPRENDE LA MUSICA).

154. (*C. M. Riduz. della precedente*). Emilio stringe il nodo attorno alla gola, e si abbandona nel vuoto.

155. (*Dett.*). Le legatura della corda alle sbarre della finestra. (*Carrello indietro*). Le sbarre escono dai loro alveoli.

156. (*M. C. L. come* 154). Le sbarre della finestra, divelte, cadono sulla testa di Emilio.

157. (*F. I.*). All'esterno. Un mendicante privo di braccia e di gambe. Due passanti lasciano cadere soldi.

158. (*M. C. L. come* 156). Emilio guarda la finestra ora libera; si infila rapidamente la giacca, apprestandosi a fuggire.

159. (*F. I. come* 157). Un poliziotto entra da destra, si china a mettere nel piattino del mendicante i soldi lasciati cadere dai due passanti; ed esce da sin. (*Pan. in alto*). La finestra della prigione, attraverso cui sta passando Emilio.

160. (*P. A. Ingr. della preced.*). Emilio si guarda attorno poi salta giù a terra...

161. (*F. I. come* 159). ...sulle spalle del mendicante che, rivelando braccia e gambe nerborute, si alza e lo scuote, afferrandolo per il collo.

162. (*C. M. Riduz. del preced.*). Accorre un passante a separare i due. Emilio fugge a sinistra. Da destra accorrono curiosi; da sinistra avanza il poliziotto di q. 159. Quest'ultimo, separati i contendenti, riconosce il finto mutilato e, afferrati i due uomini li trascina via. Il gruppetto è seguito dai curiosi della strada.

163. (*P. M.*). Entra da destra Emilio che si ferma a guardare verso l'alto. (RICOMINCIA IL CANTO DELLA RAGAZZA).

164. (*C. M. c. c.*). Verso la facciata (*pan. in alto*). Il balcone di q. 147 ora vuoto.

165. (*P. M. come* 163). Emilio sorride beato.

166. (*F. I. c. c.*). Emilio di spalle, volto verso l'alto. Sulla destra il portone, da cui esce la ragazza di q. 152, che vedendo Emilio in quell'atteggiamento, si volge a guardare con curiosità nella stessa direzione.

167. (*P. M. come* 165). Emilio aggrotta le sopracciglia. (IL CANTO DELLA RAGAZZA MUORE: SI COMPRENDE CHE SI TRATTAVA DI UN DISCO, CHE ORA PERDE LA CARICA).

168. (*P. M.*). *Un interno*. Vicino ad una finestra c'è un grammofono. Entra da destra una signora grassa che abbassa il coperchio del grammofono.

169. (*P. M. come* 167). Emilio abbassa gli occhi, sorride e va (*a sin.*) verso...

170. (*F. I. come* 166). ...la ragazza. Dal portone esce l'uomo di q. 152, in paglietta. Egli si volge e vede alla sua sinistra la ragazza ed Emilio. Il giomira estatico ed impacciato. L'uomo rifila ed Emilio un calcione nel sedere, e trascina via la ragazza (*f. c. a sinistra*). Da una bottega vicina è uscito un bottegaio. Emilio si volge verso di lui, che lo motteggia.

171. (*P. M.*). Emilio dà uno spintone al bottegaio. Questi si rimbocca minacciosamente le maniche della camicia. Emilio scappa a sin. (*pan.*) entrando in un portone. Il bottegaio lo rincorre.

172. (*F. I.*). Mentre l'uomo con la paglietta (*di q.* 170), è volto a gustarsi questa scena, la ragazza, di nascosto, avvicina un giovane.

173. (*P. M. Ingr. della preced.*). La ragazza e il giovane.

LA RAGAZZA
— Non venire qui: lo zio può vederci!

IL GIOVANE
— Quando potrò rivederti?

174. (*F. I. come* 172). L'uomo con la paglietta (lo zio della ragazza) si volge e vede...

175. (*F. I.*). ...la coppia che va verso sinistra. Lo zio (entrato da destra) tenta di sferrare un calcio al giovane, ma non ci riesce; getta a terra una cesta carica di patate, e perdendo l'equilibrio mette la mano in un cesto di pomodori. Il fruttivendolo esce a vedere cosa succede.

176. (*P. M.*). Zio e fruttivendolo litigano.

FRUTTIVENDOLO
— Ahé! E il cesto che avete rovesciato?

ZIO
— Se metteste altrove le vostre patate!

FRUTTIVENDOLO
— E chi vi domanda il vostro parere!

ZIO (*con aria di importanza*)
— Voi non sapete chi sono io?!

FRUTTIVENDOLO
— Eeeh!

ed avanza minaccioso. Lo zio indietreggia timoroso...

ZIO
— Va bene... va bene!

...va verso la coppia che si è fermata a guardare...

ZIO (al giovanotto)

— Quanto a voi!... Fuori dai piedi! Vi proibisco di parlare a mia nipote!

...prende la nipote per un braccio e la trascina via.

177. (*P. M.*). Il giovane che ha osservato i due mentre si allontanavano, alza le spalle, poi corre verso sinistra uscendo di campo.

178. (*C. M.*). Lo zio trascina la ragazza.

179. (*C. M.*). Lunga fila di operai che cercano lavoro nella fabbrica di Luigi. Entrano da destro zio e nipote, che (*pan. sin.*) si affrettano verso l'interno.

180. (*F. I. come* 170). Dal portone esce di corsa Emilio che corre (*f. c. a sinistra*). Il bottegaio lo segue. Altri corrono inseguendo i due.

181. (*F. I.*). Il fruttivendolo di q. 176, e sua moglie sono chini a raccogliere da terra le patate. Emilio entra da destra, li scavalca, fugge a sinistra. Il bottegaio inciampa sul cesto di patate appena raccolte, lancia un'ingiuria al fruttivendolo e a sua moglie. Così questi a loro volta si mettono ad inseguire il bottegaio.

182. (*F. I.*). La fila degli operai come q. 179. Entra di corsa Emilio che si mette in fila con gli altri. Lo segue il bottegaio che vorrebbe prenderlo; ma questi a sua volta è seguito dal fruttivendolo. Fruttivendolo e bottegaio escono correndo, da sin., l'uno all'inseguimento dell'altro.

183. (*F. I.*). In testa alla fila, un guardiano fa entrare i disoccupati nella fabbrica.

184. (*C. M. Dall'alto*). Nella fabbrica. Reparto di lavorazione. Gli operai nuovi assunti vanno in fila davanti al tavolo di lavoro. L'ultimo a sin. è Emilio che si guarda attorno svagato e distratto. (UN ALTOPARLANTE DIFFONDE UN RITORNELLO).

VOCE DALL'ALTOPARLANTE.

« Se qui un impiego venite a cercare
Nome e cognome bisogna dare
E del dito l'impronta lasciare
Poi dietro front e avanti marciare
Se... un impiego... volete... trovare ».

Emilio esce da sinistra.

185. (*P. M. Contigua*). Emilio, afferrato per il collo da un sorvegliante, viene messo su di un apparecchio misuratore di forza, simile ad una bilancia automatica.

VOCE DALL'ALTOPARLANTE

« Se qui un impiego venite a cercare
Nome e cognome...

Emilio esce da destra.

186. (*F. I.*). Emilio con altri nuovi assunti cammina indeciso.

VOCE DALL'ALTOPARLANTE

...bisogna dare
E del dito l'impronta lasciare
Poi dietro front e avanti marciare
Se... un impiego... volete... trovare ».

Contemporaneamente un sorvegliante afferra Emilio per la giacca:

IL SORVEGLIANTE

— Beh, dove andate?

EMILIO

— Preferisco andar via!

IL SORVEGLIANTE

— Perchè siete venuto? Potete rimanere! Non sapete quel che volete? Allora restate! (*a parte*): Prima quella fila.

Lo rimanda con gli altri.

187. (*P. M.*). Una porta si apre, ed esce la ragazza del balcone nell'uniforme della fabbrica e con delle carte in mano.

188. (*F. I. come* 186). La ragazza passa da destra a sinistra. Emilio la riconosce.

ALTOPARLANTE

« Se qui un impiego venite a cercare
Nome...

La ragazza rientra da sin. ed esce da destra.

189. (*P. M. come* 187). La ragazza che passando vicino ad Emilio lo ha riconosciuto, si volta e gli sorride, prima di aprire la porta per passare nell'altra stanza.

ALTOPARLANTE

...e cognome bisogna dare
E del dito...

190. (*F. I. come* 188). Emilio si avvia per seguire la ragazza.

ALTOPARLANTE
...l'impronta lasciare
Poi dietro front e avanti marciare
Se.... un impiego... volete... trovare ».

Il solito sorvegliante di q. 186 ferma Emilio.

IL SORVEGLIANTE
— Dove andate- Non vi siete ancora deciso?

EMILIO
— Lasciatemi!

IL SORVEGLIANTE
— Andate pure, se volete andare.

EMILIO
— Ma no!

e si rimette in fila con gli altri.

191. (*F. I.*) Nel cortile. Il sorvegliante coi baffoni (*di q.* 140). Entra da destra la ragazza. Egli la trattiene galantemente. (LA MUSICA RIPRENDE RITMICAMENTE IL TEMA DELLA LIBERTÀ).

192. (*C. M. Controcampo*). I due di spalle.

193. (*P. M. Ingr. di q.* 191). Il sorvegliante grida.

IL SORVEGLIANTE
— Ált!

194. (*C. M. ingr. di q.* 192). La fila dei nuovi venuti in marcia si ferma. Tra loro è Emilio che indisciplinato esce dalla fila guardandosi attorno. Il sorvegliante con baffoni entra da destra con atteggiamento autoritario; dà uno spintone a Emilio per metterlo in fila con gli altri e passa in rivista i nuovi assunti.

195. (*P. A.*). Emilio torna ad uscire dalla fila. I suoi compagni lo spingono al suo posto.

196. (*P. A. Rid. di q.* 193). La ragazza guarda verso Emilio (*f. c.*).

197. (*P. A. come* 195). Emilio la vede; sorride; e le va incontro, uscendo da sinistra.

198. (*P. A. come* 196). Emilio e la ragazza si salutano. (MUSICA: TEMA DELLE CAMPANELLE). Emilio offre alla ragazza la campanella che aveva colto prima di essere imprigionato per vagabondaggio.

199. (*P. M.*). Il sorvegliante con baffoni si volge; vede la scena, ed accorre arcigno, uscendo da sinistra.

200. (*C. M. Riduz. di q.* 198). Il sorvegliante entra da destra; si avvicina ai due; spinge brutalmente Emilio a tornare in fila coi suoi compagni; poi si volge alla ragazza e le strappa di mano la campanella, che getta a terra. Poi torna verso la fila degli operai mentre la ragazza si china...

201. (*Part.*). ...a raccogliere da terra il fiore che le ha dato Emilio.

202. (*P. M.*). Emilio segue con lo sguardo il gesto della ragazza; sorride con gioia, guardando significativamente i due compagni contigui.

203. (*P. A. Altra angolazione*). La ragazza entra da sinistra per ringraziare Emilio. Il sorvegliante accorre nuovamente (*da destra*). La ragazza lo guarda altera; poi sorride ad Emilio e si allontana uscendo da sinistra.

204. (*C. M. Riduz. della precedente*). La ragazza esce da sinistra.

Il Sorvegliante (*in atto di comando*)
— Attenti! Avanti, march! Uno... due... uno... due... uno... due...

(La musica riprende su questo ritmo scandito).
La fila degli operai eseguisce.
(*Diaframma in chiusura*).

205. (*P. M. Diaframma in apertura*). All'interno della fabbrica (*Carrello in ferrovia a sinistra lungo*) la tavola col piano mobile, mentre gli operai lavorano (*analogia col carrello nel penitenziario, sulla lavorazione dei cavallucci di legno*). Il carrello si arresta su Emilio che, man mano che gli passano davanti gli scheletri dei grammofoni, vi impana una vite. Egli lavora distratto.

206. (*P. M.*). Il sorvegliante con baffoni, lo osserva, e va...

207. (*P. A. Riduz. di q.* 205). ...a mettersi alle sue spalle, portando ai fianchi i pugni chiusi. Qualcosa succede sulla destra (*f. c.*). Il sorvegliante si volge di scatto ed esce da destra. Emilio, che s'è voltato, ed ha lasciato passare un pezzo di lavorazione senza aggiungere la vite, corre (*f. c.*) a destra.

208. (*P. A. Contigua a destra*). Un altro operaio sta per aggiungere alla carcassa un altro pezzo. Entra, correndo, Emilio che vuol mettere la sua vite.

Emilio
— Scusami caro... ma la colpa non è mica mia.

209. (*P. A. come* 207). Emilio sta per mettersi a sedere al suo posto, ma s'accorge che intanto il piano mobile ha trasportato un altro pezzo. Allora lo rincorre...

210. (*P. A. come* 208). ...per mettere la sua vite; ma l'operaio questa volta glielo impedisce...

OPERAIO

— Ah no! No... no... no...!

Emilio protesta. Intanto il piano mobile porta la carcassa del grammofono all'operaio seguente. Ora sono in due a rincorrerla: Emilio e l'altro...

211. (*P. A. Contigua a destra*). ...che entrano da sinistra; poi corrono a sinistra...

212. (*P. A. come* 210). ...a rifornirsi di viti...

213. (*P. A. come* 211). ...litigano col nuovo operaio, il quale a sua volta perde il suo turno, e si unisce ai due per seguire lo scheletro del grammofono (*pan. destra*). I tre assalgono l'operaio successivo. Anche questi perde il suo turno.

214. (*F. I.*). Interno di un ufficio della fabbrica. La ragazza del balcone si alza da una sedia davanti ad una scrivania. Il sorvegliante coi baffoni la trattiene a forza... Tenta di baciarla. Ella fugge (*f. c.*) a destra. Egli la rincorre... La chiama:

SORVEGLIANTE

— Jeanne!

215. (*P. A.*). Verso la porta. La ragazza si volge risentita mentre il sorvegliante che la segue entra da sinistra.

JEANNE

— Ma per carità! Lasciatemi in pace!

SORVEGLIANTE

— Ma... andiamo piccina. Via: sii gentile!

Egli tenta nuovamente di baciarla. Lei esce da destra mentre egli continua a chiamarla:

SORVEGLIANTE

— Jeanne, Jeanne!

216. (*C. M. Analoga a q.* 213). Avanti al piano mobile ormai la confusione è generale. Sul fondo si apre una porta, avanza Jeanne che osserva la scena ed esce da sin. Emilio che, uscito dal gruppo, l'ha vista, la segue.

217. (*P. A.*). La ragazza, mortificata ed a testa bassa, si appoggia ad una ringhiera. Emilio entra da destra sorridente...

EMILIO

— Signorina! Guardate un po' quella gente là: son pazzi!

poi s'accorge che la ragazza piange...

EMILIO
— Ma perchè piangete?

JEANNE
— Niente!

EMILIO
— Sì: voi piangete!

JEANNE
— Niente!

Emilio le sfiora un braccio con delicatezza, poi si volge a guardare verso...

218. (*P. A.*). ...una porta a vetri si apre con forza; entra il sorvegliante con baffoni che dà con energia un colpo di fischietto.

219. (*C. M. Come* 216). Gli operai che litigavano attorno alle carcasse dei grammofoni, corrono ognuno al suo posto. Il sorvegliante avanza.

220. (*P. M.*). Un operaio al suo posto. Il sorvegliante è alle sue spalle.

SORVEGLIANTE
— Allora! Che succede qui?

OPERAIO
— Ma io non so niente.

(*Carrello in ferrovia a sinistra*). Il sorvegliante va dietro all'operaio successivo:

SORVEGLIANTE
— Voi! Che avete visto?

OPERAIO
— Non me lo spiego: mi son capitati addosso tutti!

(*Prosegue il carrello*). Il sorvegliante va dietro un altro operaio.

SORVEGLIANTE
— E voi! Che cosa avete da raccontare?

OPERAIO
— Mi ha impedito di mettere la mia vite al passaggio: allora ho dovuto correre dietro al pezzo!

Prosegue: altro operaio.

SORVEGLIANTE
— E voi?

OPERAIO
— Mi hanno dato noia! E impedito di mettere la vite!

Prosegue: altro operaio.

SORVEGLIANTE
— E voi? Che cosa avete da raccontare?

OPERAIO
— Mi son capitati addosso quei tre lì!

SORVEGLIANTE
— Quei tre?!

OPERAIO
— Si.

Prosegue: altro operaio.

SORVEGLIANTE
— Allora voi siete uno di quei tre!

OPERAIO
— Oh! Io non so nulla: sono quei due lì: io lavoravo.

Prosegue: altro operaio.

SORVEGLIANTE
— Allora siete voi!

OPERAIO
— Io? Macchè È stato lui a cominciare!

Prosegue: un posto vuoto.

SORVEGLIANTE
— Dov'è?

221. (*M. F. Contigua in controcampo*). Il sorvegliante di spalle.

VOCE (*f. c.*)
— Che ne so!

Il sorvegliante si volge e vede...

222. (*C. M.*) ...Emilio e la ragazza. Quando lascia cadere il fazzoletto che Emilio si china a raccogliere. (Colpo di fischietto). I due si volgono di scatto e si scambiano un'occhiata; poi la ragazza esce (*da sin.*) mentre Emilio avanza.

223. (*P. A.*) Il sorvegliante, con le mani ai fianchi, osserva Emilio che entra (da destra) e gli si ferma davanti. Il sorvegliante accenna energicamente al posto di lavoro vuoto.

SORVEGLIANTE
— Avanti.

Emilio siede. Il sorvegliante dà un colpo di fischietto guardandosi attorno. Ricomincia il movimento dei piani sui tavoli di lavoro. Il sorvegliante esce da destra. Emilio torna ad impanare le sue viti, mentre guarda amorevolmente il fazzoletto della ragazza.

224. (*C. M.*). Al termine della tavola con piano mobile. Il sorvegliante entra da sinistra e dà un ordine ad un operaio che lo segue (*f. c.*) a sinistra.

225. (*P. M. ingr. di q.* 223). Alle spalle di Emilio arrivano entrando (da destra) il sorvegliante e l'operaio.

226. (*P. M. Altra angolazione*). Il sorvegliante afferra Emilio per le spalle, e lo costringe ad alzarsi. Ad Emilio cade di mano il fazzoletto della ragazza.

227. (*Dett.*). Sul piano mobile, il fazzoletto caduto sullo scheletro di un grammofono è trascinato verso destra.

228. (*P. A. Carr. laterale a destra seguendo*) il fazzoletto trasportato dal piano mobile. Emilio risponde risentito al sorvegliante poi si precipita a riprendere il fazzoletto. Il sorvegliante cerca di impedirglielo. Un operaio dimentica di mettere la sua vite.

229. (*P. A.*). Emilio, un operaio e il sorvegliante, litigando, sono caduti a terra.

230. (*P. A.*). Un operaio vedendo passare il fazzoletto lo prende e lo getta dietro le proprie spalle.

231. (*P. A. come* 229). Emilio si alza e corre via (*a destra*). Si rialzano anche gli altri e lo seguono.

232. (*F. I.*). Un operaio ha raccolto da terra il fazzoletto. Entra (*da d.*) Emilio che vorrebbe strapparglielo dalle mani; ma l'operaio getta il fazzole fuori della finestra. Emilio dà all'operaio uno schiaffo, e corre (*f. c.*) a sinistra. Passano rapidamente da destra a sinistra gli inseguitori di Emilio, ai quali s'aggiunge l'operaio schiaffeggiato.

233. (*C. M.*) *Esterno.* Un sorvegliante raccoglie da terra il fazzoletto della ragazza.

234. (*C. M. Altro angolo*). Entra Emilio correndo (*da d.*) Un sorvegliante vorrebbe fermarlo; ma egli si divincola e fugge verso il fondo dove si vede il sorvegliante che ha raccolto il fazzoletto. Il sorvegliante che aveva tentato di fermarlo, gli corre appresso e dà un colpo di fischietto.

235. (*C. M. come* 233). Emilio passa di corsa e strappa dalle mani del sorvegliante il fazzoletto. Il sorvegliante si unisce agli altri che avanzano dal fondo rincorrendo Emilio uscito di campo (*da destra*).

236. (*C. L. Dall'alto*). Due disciplinate file di operai che camminano in senso inverso nel cortile della fabbrica vengono scompigliate dalla fuga di Emilio che le attraversa, inseguito dai sorveglianti che lo rincorrono.

238. (*C. M.*). Un atrio lussuoso. In fondo: una scala da cui scende Luigi attorniato da uomini d'affari. Dal basso e di spalle (salendo alcuni gradini) entra Emilio. Due servitori in livrea ai lati del quadro (*in P. A.*) cercano di trattenerlo; ma egli riesce egualmente ad avanzare.

239. (*F. I. Controcampo*). Emilio, afferrato alle braccia dai due servitori, si divincola. Alle sue spalle giungono i sorveglianti. Tutti però, come ad un segnale, si mettono sull'attenti: Emilio guarda con curiosità avanti a sè.

240. (*C. M. Controcampo*). L'ultima rampa dello scalone da cui sta scendendo Luigi. Uno degli uomini che lo accompagnano, gli porge una carta.

241. (*P. M. Ingr. del precedente*). L'uomo spiega qualche cosa in riferimento all'incartamento. Luigi acconsente.

242. (*P. M. Ingr. di q.* 240). Emilio guarda con curiosità.

243. (*P. M. come* 241). Luigi si toglie gli occhiali; li pulisce col fazzoletto; se li rimette.

244. (*P. M. come* 242). Emilio lo riconosce; si divincola.

245. (*C. M. Controcampo*). Emilio riesce ad avanzare fino a Luigi.

246. (*P. M. Ingr. del precedente*). Luigi si ferma a guardare.

247. (*P. M. Ang. corrisp.*). Emilio gli sorride.

248. (*P. M. Altra angolazione*). Luigi avanza (*pan. a destra*) verso Emilio.

249. (*P. M. Corrisp.*). I due servitori lasciano le mani di Emilio e scattano sull'attenti. Emilio li guarda sorridendo poi esce di campo avanzando verso sinistra. Le mani guantate dei due servitori si distendono quasi a trattenerlo.

250. (*P. M. corrisp.*). Luigi. Entra (*da d.*) Emilio che gli batte familiarmente una mano sul petto. (LA MUSICA TERMINA).

EMILIO

— Buon giorno mio caro!

LUIGI

— Buon giorno, amico, buon giorno! Desiderate qualche cosa?

EMILIO

— Ma come! Non mi riconosci?

LUIGI (squadrandolo)
— Per niente!

Luigi si rivolge agli altri.

LUIGI
— Ma chi è costui?
(Più forte)
— Chi sarebbe costui?

251. (*P. P. Ingr. del preced.*). Emilio avvicina il proprio viso a Luigi.

EMILIO
— Emilio! Non ti ricordi Emilio?

Luigi si guarda attorno con sospetto.

EMILIO
— Ah, lo so! Capisco: tu non vuoi che gli altri sappiano.

LUIGI (interrompendolo)
— Sta bene!

252. (*F. I. Riduzione del preced.*). L'uomo che aveva fatto vedere l'incartamento a Luigi, si riavvicina; dà una spinta ad Emilio.

L'UOMO (ad Emilio)
— Andate, Andate!
(A Luigi)
— Mio caro, non abbiamo tempo da perdere.

Luigi, che sta guardando fisso Emilio, lo interrompe

LUIGI
— Aspettate un istante: questo ragazzo ha certo qualche cosa da dirmi.

253. (*F. I.*). Il gruppo dei sorveglianti che guardano stupiti. Il sorvegliante con baffoni incrocia le braccia sul petto.

VOCE DI LUIGI (*f. c.*).
— È molto curioso del resto!

254. (*F. I. come* 252). Luigi si avvia (*f. c.*) a destra. Emilio lo segue (*pan. destra*).

LUIGI
— Seguitemi amico mio.

Emilio lo segue. L'uomo di q. 252 protesta rivolto agli altri.

L'UOMO
— Io ho molto da fare; non posso aspettare!

Tutti vanno verso destra, seguendo Luigi.

255. (*F. I.*). Due servitori in livrea aprono rispettosamente una porta. Luigi seguito da Emilio entra da sinistra e passa attraverso la porta; ma si volge all'ingresso (*da sin.*) del gruppo degli uomini d'affari.

L'UOMO DELL'INCARTAMENTO
— Caro amico, per favore: noi abbiamo ancora qualche cosa da chiedervi.

LUIGI
— Si, si! Un minuto signori, per favore!

Luigi fa un cenno ad Emilio. I due entrano.

256. (*F. I. come* 253). Il gruppo dei sorveglianti stupefatti.

SORVEGLIANTE
— Questa poi è formidabile!

Entra un uomo da sinistra.

L'UOMO
— Signori, ma che fate qui? Andate! Via!

Torna ad uscire da sinistra.

Il sorvegliante con baffoni si volge agli altri.

SORVEGLIANTE
— Ma che fate quí? Andate!

Gli altri si avviano brontolando e dicendo rivolti verso i più distanti:

— Andate, andate.

257. (*F. I.*). Nello studio di Luigi. Questi siede in una poltrona dietro ad una scrivania.

258. (*P. M. Ang. corrisp.*). Luigi trae di scatto, da un cassetto, una rivoltella e la punta.

259. (*P. A. Ang. corrisp.*). Emilio, con le mani in tasca, scuote la testa e si allontana (*da destra*).

260. (*P. M.*). Luigi lo guarda timoroso e perplesso. Egli posa sulla scrivania guanti, rivoltella e bombetta; poi, dalla tasca interna della giacca trae biglietti di banca, e si alza dalla poltrona.

261. (*P. M.*). Emilio (*di spalle*) guarda fuori dell'ampia finestra. Luigi entra da destra; gli fa cenno di tacere, e gli offre il denaro. Emilio guarda il denaro, alza le spalle e torna a guardare fuori della finestra. Luigi conta il denaro, poi guarda stupito Emilio.

262. (*P. P. Controcampo*). Emilio scuote la testa; sospira; poi qualche cosa attrae la sua attenzione.

263. (*C. L. Soggett. dall'alto*). Nel cortile passa Jeanne (*da sinistra a destra*).

264. (*P. A.*). Emilio tenta di aprire la finestra. Luigi si precipita ad impedirglielo.

EMILIO
— Ehi! Dì un po': come si apre?

LUIGI
— Perchè cerchi di aprire la finestra?

Lo afferra per i polsi.

EMILIO
— Per restituire il fazzoletto!

LUIGI
— Ma no: tu lo fai apposta per provocare uno scandalo!

EMILIO
— Ma io voglio restituire.

Emilio scappa. Luigi grida.

LUIGI
— Emilio!

265. (*C. M. Verso la porta*). Emilio corre verso la porta tentando di aprirla. Luigi afferra sul tavolo la rivoltella e corre verso di lui.

LUIGI
— Emilio! Ma no. Rimani qui!

I due lottano l'uno per aprire la porta, l'altro per impedirglielo.

266. (*F. I. come* 255). La porta si socchiude. Emilio che sta per uscire viene ricondotto a forza verso l'interno.

LUIGI
— Emilio!

EMILIO
— Ahi!

La porta si richiude. I due servitori in livrea ai lati della porta, volgono appena il capo alla scena. Entrano da sinistra gli uomini d'affari che attendono Luigi.

267. (*F. I.*). Nello studio di Luigi. Luigi minaccia Emilio con la rivoltella.

LUIGI
— Bada a te: io conto fino a tre, se non obbedisci ti faccio saltare le cervella. Uno, due.

EMILIO
— No, voglio aprire.

LUIGI
— Tre!

Gli sferra un calcione nel sedere; poi gli dà una manata sulle spalle e gli ordina di camminare verso la scrivania. Emilio obbedisce ed esce da destra succhiandosi un polso.

LUIGI
— Ti sei fatto male, eh! Per forza dovevi!

Luigi segue Emilio uscendo da destra.

268. (*P. A. Contigua a destra*). Emilio entra da sinistra seguito da Luigi, che torna ad offrirgli del denaro.

LUIGI
— E poi taci! Prendi su!

Emilio indeciso prende i biglietti di banca.

LUIGI
— Non basta, ne vuoi di più? tò!

ne butta sul tavolo un altro pacco e torna a minacciarlo con la rivoltella.

LUIGI
— Allora, che cosa aspetti?

Emilio prende il denaro.

LUIGI
— Andatevene, e che non senta mai più parlare di voi!

Luigi posa sul tavolo la rivoltella. Emilio posa i biglietti.

269. (*Dett.*). I biglietti di banca, su cui cadono gocce di sangue dal polso di Emilio.

270. (*P. M.*). Luigi guarda Emilio; poi gli toglie rudemente di mano il fazzoletto della ragazza.

271. (*P. M. Corrisp.*). Emilio glielo ritoglie di mano e lo mette nel taschino della tuta. (LA MUSICA ACCENNA AL CANTO DEI FORZATI NEL PENITENZIARIO).

272. (*P. M. come* 270). Luigi guarda Emilio con curiosità, ritoglie dal taschino il fazzoletto, lo strappa e comincia a fasciare il polso di Emilio (MISSAGGIO: IL RUMORE RITMICO DEI PASSI DEI FORZATI).

273. (*P. M. come* 271). Emilio osserva Luigi che gli fascia il polso.

274. (*P. M. come* 272). Luigi guarda Emilio con imbarazzo.

275. (*P. M. come* 273). Emilio gli sorride con bontà. (MUSICA: CANTO DELLA LIBERTÀ).

276. (*P. M. come* 274). Anche Luigi sorride con bontà; si toglie gli occhiali; scrolla appena le spalle; rigira imbarazzato il pezzo di fazzoletto che gli è rimasto nelle mani.

277. (*P. A.*). Luigi ed Emilio si guardano dal sotto in su, poi il primo mette le mani sulle spalle del secondo. I due si abbracciano affettuosamente e cantano:

« A noi... A noi la libertà! ».

278. (*F. I. come* 266). Dall'altra parte della porta gli uomini d'affari che attendono Luigi passeggiano avanti e indietro.

279. (*P. M.*). *Esterno*. Il cortile della fabbrica. Uscita degli operai.

280. (*P. M. come la precedente*: *altra angolazione*). Operai che escono

281. (*F. I.*). Gli operai passano da sin. a destra. Il giovane di q. 172 si ferma a guardare sorridendo

282. (*F. I.*) il balconcino (come q. 148). Jeanne si toglie il cappello; sorride; poi si ritrae bruscamente e chiude i vetri.

283. (*F. I. come* 281). Sulla sinistra, accanto al giovane, si vede lo zio della ragazza. Il giovane si toglie il berretto; l'altro esce (*da sinistra*). Il giovane se ne va (*da d.*) continuando a guardare verso il balconcino.

284. (*F. I. come* 282). Una mano femminile, dall'interno, scosta le tendine e saluta. (TERMINA LA MUSICA).

(*Diaframma in chiusura*).

285. (*Part. Diaframma in apertura*). *Interno*. Un grande quadro raffigurante Luigi, è appeso ad una parete (*Carr. indietro*). Due vecchietti (*di spalle*) parlano osservando il quadro.

PRIMO

— È proprio lui!

SECONDO

— Che idiota!

PRIMO

— Dica piano!

SECONDO (più forte)

— Che idiota!

VOCE FEMMINILE (*f. c.*)
— Come lo trovate?

I due si volgono verso destra.

PRIMO
— Oh, signora, è stupendo!

SECONDO
— Veramente stupendo!

286. (*P. A. Corrisp.*). L'amante di Luigi, con un bicchierino in mano. Accanto a lei è un giovane con baffetti.

AMANTE DI LUIGI
— Non vi pare?

Si rivolge al giovane.

— Come trovate Luigi in quel ritratto?

IL GIOVANE
— Oh! Magnifico!

AMANTE
— Parlate sul serio?

IL GIOVANE
— No!

I due ridono e bevono.

287. (*P. A. Corrisp.*). Tre vecchie signore sedute su di un divano.

PRIMA
— Non sono sposati!

SECONDA
— Non sono sposati?! Una cocotte!

PRIMA
— Lei, pare che... Attenta ci guarda.

AMANTE DI LUIGI (*f. c.*)
— Sono desolata!

288. (*P. A. come 286*). L'amante di Luigi e il giovane con baffetti. L'amante guarda l'orologio sul polso del giovane.

AMANTE
— Luigi non è ancora tornato! Come è tardi! Bisogna scusarlo! Lavora talmente! È così occupato! Oh! Perchè complicarmi così l'esistenza!

289. (*P. M.*). Luigi sprofondato in una poltrona del suo ufficio (alla fabbrica) canta guardando l'orologio:

LUIGI
« Non ci facciam difficil l'esistenza
I miei milion chi me l'invidierà,
Quando possiamo tutti farne senza...

(*Carr. indietro*). Luigi si alza (*pan. sin.*); prende sul tavolo guanti e bombetta, ed esce (*verso sin.*) abbracciato ad Emilio.

...Senza pensar a guadagnar,
Amico mio la vita è bella.
Per me, per te. Chi non lo sa?
Purchè si campi lietamente
Senza pensar ciò che sarà...

290. (*F. I. come* 278). Gli uomini che aspettavano Luigi stanno in ascolto dietro la porta che si apre (*carr. indietro*). Ne escono abbracciati Luigi ed Emilio cantando, sotto gli occhi stupefatti degli uomini d'affari.

LUIGI
...Suvvia, spezziamo le catene
Che trascinammo notte e dì.
Ormai l'incubo è finito
A noi... A noi la libertà! ».

(*Diaframma in chiusura*).

291. (*P. A. Diaframma in apertura*). Un reparto di lavorazione (*Dall'alto*). Il piano mobile. Operai che impanano viti.

292. (*P. A. Corrisp.*). Nel refettorio. Operai che mangiano. I cibi sono trascinati dal piano mobile.

293. (*M. F.*). Il giovane di q. 281 mangia; si arresta; sorride.

294. (*M. F. Corrisp.*). Ad una tavola Jeanne risponde al sorriso.

295. (*P. A. Riduz. di q.* 293). Il giovane s'è incantato a guardare Jeanne (*f. c.*). I suoi compagni l'urtano col gomito. Egli riprende a mangiare.

296. (*P. A.*). Ad un tavolo Jeanne e lo zio.

ZIO
— Ebbene non mangi? Che cosa c'è?

JEANNE
— Ma si, ma si.

ZIO
— Come ma si, ma si.

297. (*M. F. come* 294). Jeanne.

VOCE DELLO ZIO
— Stai lì con un muso! Gli occhi nel vuoto!

298. (*M. F.*). Nella sala da pranzo in casa di Luigi. Emilio in abito da sera, mangia con appetito seduto ad una tavola riccamente imbandita. (*Pan. d.*). Il suo vicino di destra è uno dei vecchietti che parlavano male del quadro di Luigi. (*Pan. d.*). Emilio beve accennando verso...

299. (*M. F. Corrisp.*). ...Luigi che sorride beato, e risponde bevendo anche lui. (*Pan. sin.*). La sua vicina di destra lo guarda.

300. (*M. F.*). L'amante di Luigi guarda verso questi (*f. c.*) attraverso un occhialino; poi sorride al giovane con baffetti che si vede seduto alla sua destra.

301. (*M. F. come* 299). Luigi sorride agli invitati, ma con evidente disagio.

302. (*P. A. Riduz. di q.* 298). Un cameriere porta via il piatto di Emilio. Questi fa per trattenerlo, ma poi lo lascia andare.

303. (*F. I.*) Un violinista con lunghissimi capelli si appresta a suonare il violino per accompagnare un cantante.

IL CANTANTE
— Oh... La... Lalla... Oh La Lalla!
Il mio amor non può guarir...

304. (*M. F.*). Un cameriere che stava servendo, si volta estasiato...

IL CANTANTE (*f. c.*)
— Infinita è la mia pena!

...poi, recando un piatto con un'enorme torta, esce da destra.

305. (*F. I. come* 303). Il violinista e il cantante.

IL CANTANTE
— Sono triste...

306. (*P. A.*). Il cameriere col vassoio serve due invitati e distratto dal canto versa loro un po' di torta sulla spalla; (*pan. d.*) offre la torta ad un altro invitato; poi esce (*da destra*).

IL CANTANTE (*f. c.*)
— ...da morir!

307. (*F. I. come* 305) Violinista e cantante.

IL CANTANTE
— Oh La Lalla... Oh La Lalla!
Il mio amor...

308. (*M. F.*). Altri due invitati. Si ripete la scena della torta (*Come a q.* 306).

Il Cantante (*f. c.*)
— ...non può guarir.
Infinita è la mia pena...
Sono triste...

309. (*P. A.*) Il vecchietto di q. 298. Dietro le sue spalle passa il cameriere con la torta (*entrato da sin.*).

310. (*M. F. Contigua a destra*). Emilio intanto si serve per conto suo...

Il Cantante (*f. c.*)
— ...da morir.
Oh La Lalla... Oh La Lalla!

...ma il piatto, per questo motivo, non è più equilibrato nelle mani del cameriere che...

311. (*P. A. come* 309). ...versa la torta sulla spalla del vecchietto.

Il Cantante (*f. c.*)
— Il mio amor non può guarir!

312. (*M. F.*). Un invitato guarda scandalizzato (*pan. d.*). La sua vicina di destra lo richiama, facendogli notare che anch'egli ha il vestito sporco di torta.

313. (*M. F.*). L'amante di Luigi per vedere ciò che succede prende l'occhialino. Ma anche questo è sporco di torta.

314. (*P. A.*). Il cameriere con la torta è alle spalle di due invitati che si guardano rispettivamente le giacche. Egli inciampa e sta per versare il rimanente del vassoio. Accorre un altro cameriere (Giuseppe) ad afferrare il vassoio.

Il Cantante (*f. c.*)
— Infinita è la mia pena!

315. (*F. I. come* 307). Entrano correndo (*in controscena*) i due camerieri che portano il vassoio. Il cantante abbassa la testa schivandolo, e si ferma.

Cantante (risentito)
— Mascalzoni!

Giuseppe
— Prendete!

gli dà il vassoio ed esce (*da sin.*) inseguendo l'altro cameriere.

316. (*M. F.*). Una signora accanto al vecchietto, si pulisce l'abito.

Signora
— Ma è spaventoso!

Quindi si rivolge al vecchietto.

— Anche voi mio caro!

VECCHIETTO

— Che?

SIGNORA

— Anche voi, si!

VECCHIETTO

— Io non ho avuto torta! Non ne ho mangiata affatto! Ma affatto.

317. (*P. M.*). Luigi si scusa.

LUIGI

— Sono sinceramente desolato, credetelo. Ma che volete. È così difficile oggigiorno farsi servire! Ma non deve macchiare: è zucchero e latte!... Non macchia...

Egli beve mentre due servitori puliscono gli abiti delle due commensali che gli stanno a lato.

318. (*P. M.*). Emilio si guarda attorno, poi accenna a ridere.

319. (*P. M. come* 317). Luigi guarda Emilio (*f. c.*) poi comincia a ridere.

320. (*P. F. come* 318). Emilio ride.

321. (*M. F. come* 319). Luigi scoppia in una fragorosa risata.
Le due commensali ai suoi lati si alzano offese, e se ne vanno.

LUIGI

— Questa si che è carina! Sorprendente!

322. (*P. A.*) Altri tre invitati si alzano da tavola indignati.

323. (*P. A.*). Due camerieri si avvicinano al vecchietto sordo per lavargli l'abito; ma il vecchietto s'alza di scatto e i due gli versano in testa la bacinella con l'acqua. Il vecchietto non capisce, ma ride sentendo ridere Emilio e Luigi.

320. (*P. M. come* 318). Emilio ride.

325. (*C. T.*). I commensali sono tutti in piedi. Cantano.

CORO

— Questa è la casa di un villan!...

326. (*P. A.*). I commensali protestano attorno a Luigi che ride.

CORO
— ...Leviamoci di qui: non è posto per noi
Finalmente capito abbiam
Che non dobbiam più restar qui!

Luigi fa segno di cacciarli col tovagliolo, e si tura le orecchie.

327. (*C. T. come* 325). I commensali escono.

328. (*P. A.*). Luigi si alza e saluta con ironica compostezza quelli che se ne vanno.

329. (*C. T. come* 327). Emilio e Luigi ormai soli si rimettono a sedere.

330. (*F. I. come* 315). Violinista e cantante si scambiano un'occhiata, poi ricominciano.

IL CANTANTE
— ...Oh La... Lalla...
Oh! La... Lalla!...

331. (*C. M. Corrispondente*). In piedi, davanti al tavolo vuoto, Emilio e Luigi terminano di bere poi escono (*da destra*).

332. (*F. I. come* 330).

IL CANTANTE
— Il mio amor non può guarir!
Infinita è la mia pe...

Entrano (*da sin.*) Luigi ed Emilio che gli passano davanti. Luigi dà una manata sulla pancia al cantante, interrompendolo, e ride.

LUIGI
— Va bene... Va bene!

Luigi ed Emilio escono (*da destra*).

333. (*P. A. Dall'esterno*). Il portone di casa, aperto. L'amante di Luigi saluta i commensali: esce il vecchietto sordo:

VECCHIETTO
— Guarda! Pioverà più, ora?

Esce una signora.

L'AMANTE DI LUIGI
— Sono desolata di quanto è accaduto, sinceramente!

SIGNORA
— Buona sera!

AMANTE
— Ah! Non ne posso più, non ne posso più!

Un braccio l'attira dietro lo stipite della porta, e le circonda la vita.

VOCE (*f. c.*)

— Senti.

Si vedono dall'interno due camerieri che venivano verso la porta, arrestarsi di scatto portando alla bocca le mani guantate. I due si scambiano un'occhiata poi disinvolti tornano verso l'interno mentre riappare nel vano della porta l'amante di Luigi che trascina per mano il giovane con baffetti.

AMANTE

— D'accordo: a domani!

IL GIOVANE

— A domani!... Arrivederci: signora!

Egli le bacia la mano ed esce (*da sin.*). Lei lo segue un po' con lo sguardo; poi si volge e va verso l'interno.

334. (*P. A.*). Nel salottino. Emilio e Luigi davanti al quadro col ritratto di quest'ultimo.

LUIGI

— Fermati un po': ti va benissimo il mio frak!

EMILIO

— Si, si!

LUIGI

— Si direbbe che è fatto su misura... insomma... quasi... Ma via: non vale quello lì. Eh? guarda!

Accenna al ritratto e si mette nella stessa posa. Emilio ride.

LUIGI

— Ma come ti permetti?...

Luigi insegue Emilio, cercando di tirargli calci. I due escono (*da d.*) ridendo.

335. (*F. I.*). I due corrono attorno ad una poltrona, cercando di afferrarsi... (*Pan. d.*). S'apre una porta ed appare l'amante di Luigi.

AMANTE

— Luigi!

LUIGI

— Che?

AMANTE

— La tua condotta stasera è stata...

LUIGI (interrompendola)
— Non parlare! Vuoi del denaro? Ti darò del denaro! Tò... prendi!

AMANTE
— Villanzone!

Gli volge le spalle e se ne va.

LUIGI
— Ma prendilo! Non mi seccare!

Glielo getta dietro.

336. (*C. M.*). Nella stanza attigua. La donna guarda il denaro in terra; poi si abbatte piangendo su di una sedia.

337. (*F. I. come* 335). Luigi richiude la porta; poi sempre ridendo allegramente torna a scherzare con Emilio.

338. (*C. M. come* 336. *Pan. a destra*). Entra un cameriere che posa un vassoio (*pan. sinistra*). Egli si china per raccogliere il denaro; ma la donna è più svelta di lui: raccoglie i soldi e gli ordina di andare. Il cameriere riprende il suo vassoio, ed esce da sinistra. (MUSICA: CANTO DELLA LIBERTÀ). La donna si avvia verso destra.

339. (*P. A.*). Emilio e Luigi volti verso il quadro di Luigi. I due ridendo fanno una gara di tiro a segno, lanciando sul ritratto le tazzine di un servizio da caffè. Entra (*da destra*) il servitore col vassoio, e li guarda allibito.

340. (*P. A. Controcampo*). I tre.

LUIGI
— Ora tocca a me!

Vede il vassoio; prende una lunga bottiglia e...

LUIGI
— Aspetta: guarda!

...la lancia in avanti; poi batte le mani.

LUIGI
— Sono io che ho vinto. Sono io!

341. (*F. I.*). Il ritratto sventrato dalla bottiglia, che ha raggiunto il bersaglio.

LUIGI ED EMILIO (in coro)
— Suvvia spezziamo le catene
Che trascinammo notte e dì.
Ormai l'incubo è finito:
A noi, a noi la libertà! ».

Entrano (*da destra*) Emilio e Luigi che ballano in girotondo trascinando con sè il cameriere.

(*Diaframma in chiusura*).

342. (*C. L.* SUONO DI SIRENA. *Diaframma in apertura*). Esterno della fabbrica (*Pan. verso il basso*). Gli operai entrano timbrando agli orologi controllo.

343. (*F. I.*). Nel salotto di Luigi. Questi dorme disteso su di un divano. Emilio che guarda attraverso le tende di una finestra sul fondo, avanza e lo scuote (*l'altro si sveglia*); poi esce (*da destra*).

344. (*F. I.*). Nel salottino di q. 336. Entra da una porta a destra Giuseppe portando una valigia. Egli raccoglie da terra un'altra valigia, ed esce (*da sinistra*). Entra (*da sin.*) Emilio che si guarda attorno; poi esce dalla porta da cui era entrato Giuseppe.

345. (*F. I.*). Anticamera con grande armadio a specchi. Entra (*da sin.*) Emilio in punta di piedi

346. (*F. I.*). Camera da letto. L'amante di Luigi, semisvestita, sente rumore, esce (*da destra*).

347. (*F. I. come* 345). Emilio che ha preso una giacca nell'armadio a specchi, esce (*da destra*). Si vede riflessa negli specchi l'immagine della donna in « combinazione ». Emilio che stava attraversando il campo da destra a sinistra, si ferma sentendo la voce della donna...

LA DONNA
— Cosa fate qui?

...poi prosegue uscendo (*da sinistra*).
Entra (*da destra*) la donna chiamando.

LA DONNA
— Giuseppe! Giuseppe!

348. (*C. T.*). L'ingresso della casa. Entra (*di spalle*) Emilio che fugge (*verso il fondo*). Egli si ferma davanti ad un vaso di fiori; indossa...

349. (*P. M. Ingr. del preced.*). ...la giacca; pensa un attimo; si guarda attorno; poi prende i fiori dal vaso e indietreggia vedendo...

350. (*C. T. come* 348). Giuseppe che entra (*da sin. di spalle*) apparentemente minaccioso. Emilio corre. Giuseppe rincorre Emilio.

351. (*P. A.*) Alla porta. Emilio tenta di aprirla. Si precipita alle sue spalle (*da sin.*) Giuseppe che l'apre e... lo saluta cortesemente. Emilio gli dà la mano; poi scappa all'esterno. L'altro richiude la porta.

352. (*F. I.*). All'esterno. Davanti alla casa. Emilio che cammina guardandosi alle spalle si imbatte in un vecchio compagno di prigione. Questi è ora ben vestito; riconosce Emilio e lo ferma prendendolo per la giacca.

EX RECLUSO
— Allora? Come va?

EMILIO
— Va, va.

Emilio fa per andarsene; ma l'altro lo trattiene.

EX RECLUSO
— Ma come: non riconosci gli amici. Tu esci di là?

Ammicca verso la casa di Luigi.

EMILIO
— Si vengo da un amico!

EX RECLUSO
— Ah! Da un amico!

353. (*C. T. come* 348). L'amante di Luigi, seguita da un cameriere che le porta le valigie, si avvia verso l'uscita.

CAMERIERE
— La signora desidera che io svegli il signore?

AMANTE (seccamente)
— No: è inutile!

354. (*F. I. come* 352). L'ex recluso stringe la mano ad Emilio impacciato.

EX RECLUSO
— Allora possiamo vederci, no?

EMILIO
— Si, si. Ma oggi ho molta fretta.

Emilio saluta e fugge da sinistra. L'altro lo segue con lo sguardo.

EX RECLUSO
— Ma non scappare.

355. (*P. A. Controcampo*). Dalla porta d'ingresso esce, accompagnata dal cameriere con le valigie, l'amante di Luigi. L'ex recluso si volge.

356. (*P. A. Controcampo*). La donna sale in un'automobile dove c'è il giovane coi baffetti. Il cameriere chiude lo sportello. L'automobile parte (*verso destra*).

357. (*C. M.*). Verso il portone. Il cameriere sta rientrando. Compare sulla soglia Luigi. Entra (*in campo da destra*) con le mani in tasca l'ex recluso (*di q.* 355). Egli si ferma ad osservare...

358. (*M. F. Ingr. del preced.*) ...Luigi e il cameriere.

LUIGI
— È la signora?

CAMERIERE (compunto)
— Si!

LUIGI (ansioso)
— E se ne va?

CAMERIERE (c. s.)
— Si, signore!

LUIGI (al colmo della gioia)
— No!

Ma si riprende subito e si dà un contegno.

— Ebbene che avete da restare lì? Non avete niente altro da fare? Entrate, se volete entrare!

Il cameriere entra. Luigi si volge ancora a guardare verso la strada.

359. (*P. M.*). L'ex recluso guarda pensoso verso Luigi (*f. c.*); poi, riconosciutolo, sorride e guarda con intenzione verso l'alto, quasi a valutare la grandezza della casa del suo ex compagno di prigione.

(*Diaframma in chiusura*).

360. (*P. A.*) Interno fabbrica. Ufficio di Jeanne (*come* 214). Jeanne che stava alla finestra va a sedere alla scrivania. Il sorvegliante con baffoni, che la stava a guardare, alza le spalle ed esce (*da destra*).

361. (*C. M.*). *Esterno*. Nel cortile. Emilio avanza fin sotto la finestra dell'ufficio di Jeanne.

362. (*M. F.*). Jeanne si alza e va verso il fondo ad aprire il cassetto d'uno schedario.

363. (*C. M. come* 361). Emilio, attraverso la finestra posa un mazzo di fiori...

364. (*M. F. come* 362). ...sul tavolo di Jeanne...

365. (*C. M. come* 363). ... poi si ferma in attesa.

366. (*M. F. come* 364). Jeanne va alla macchina da scrivere. Entra da una porta in fondo il sorvegliante con baffoni, che avanza verso il tavolo di Jeanne. Questa esce (*dalla stessa porta*). Il sorvegliante prende dal tavolo il mazzo di fiori di Emilio che...

367. (*P. A. Ingr. di q.* 365) ...è sempre in attesa. Dalla finestra aperta viene gettato fuori il mazzo di fiori.

368. (*M. F. Ingr. di q. precedente*). Emilio guarda con tristezza verso la finestra aperta viene gettato fuori il mazzo di fiori.

368. (*M. F. Ingr. di q. precedente*). Emilio guarda con tristezza verso la finestra, poi esce (*da destra*). (MUSICA: TEMA DELLE CAMPANELLE).

369. (*F. I.*) Un sorvegliante ha raccolto da terra il mazzo di fiori. Entra da destra Emilio.

SORVEGLIANTE
— È vostra questa roba?

Emilio fa segno di no, con la testa. Il sorvegliante esce da destra.

370. (*F. I.*). Altro angolo del cortile. Una ragazza passa (*da sin. a destra*). si ferma sentendosi chiamare. Entra (*da sin.*) il sorvegliante (*di q. precedente*), che le offre galantemente i fiori.

371. (*F. I.*). Emilio osserva la scena; ma si rivolge ad un tratto, sentendo passare qualcuno alle sue spalle. È Jeanne, ed egli la rincorre.

372. (*M. F.*). Jeanne si rivolge verso Emilio che entra (*da sin.*) sorridente; la guarda, e poi guarda sorpreso verso la finestra da dove sono stati scaraventati i fiori.

373. (*M. F.*). Attraverso i vetri (*dall'esterno*), il sorvegliante con baffoni, che, veduti i due, va verso l'interno, per uscire e raggiungerli.

374. (*M. F. come* 372). Chiarito l'equivoco, Emilio fa segno a Jeanne, di attendere.

375. (*F. I. come* 370). Il sorvegliante vorrebbe baciare la ragazza, ma questa offesa, gli restituisce bruscamente i fiori, ed esce (*da destra*). Entra (*da sin.*) correndo, Emilio che gli ritoglie i fiori di mano per portarli...

376. (*M. F. come* 374). ...di corsa, a Jeanne. Qualcuno (*da f. c.*) dà ad Emilio un calcione nel sedere.

377. (*F. I. Ingr. del preced.*). È lo zio di Jeanne, Emilio vorrebbe reagire. Jeanne separa i due. Lo zio rimprovera Jeanne. Emilio esce da destra. Entrano (*da sin. e da destra*) il sorvegliante di q. 375 e quello coi baffoni. Quest'ultimo prende dalle mani di Jeanne i fiori di Emilio e li sbatte per terra. Emilio, ritornato (*da destra*) alle sue spalle, gli sferra un calcio poi fugge, inseguito dai due sorveglianti e dallo zio di Jeanne.

378. (*C. M. come* 237). Entra da destra correndo Emilio che inseguito dai tre va verso l'interno.

379. (*C. T.*). L'ufficio di Luigi. Questi si alza da dietro la scrivania, e parla a vari uomini d'affari, accennando ad un grammofono che ha davanti a sè.

380. (*M. F. Ingr. del preced.*). Luigi chiude il coperchio del grammofono.

LUIGI
— La nuova officina entra in attività domani. Il primo mese esso produrrà, per giorno, duemila grammofoni di questo modello. Il secondo tremila, e spero che...

Si volge di scatto.

— Che c'è?

Centro Sperimentale di Cinematografia
BIBLIOTECA

381. (*C. T. come* 379). Entra correndo Emilio che gli va vicino. (LA MUSICA TERMINA).

382. (*M. F. Ingr. del precedente*). Luigi ed Emilio che lo ascolta a testa bassa.

LUIGI

— Che volete voi?

Emilio si guarda attorno; poi si appresta a parlargli all'orecchio. Luigi lo ferma con un gesto.

LUIGI

— Va bene!

Si rivolge agli altri con un po' di imbarazzo.

— Signori riprenderemo questo colloquio tra poco.

383. (*M. F.*). Al di là della porta che si apre per lasciar uscire gli uomini d'affari, sono ad attendere i tre che inseguivano Emilio. Gli uomini che escono borbottano.

UNO

— Ah no! Bisogna...

UN ALTRO

— Esagera.

UN ALTRO

— È insopportabile!

UN ALTRO

— Chi è quell'individuo?

UN ALTRO

— Non capisco!

UN ALTRO

— Non può continuare così!

Richiusa la porta rimangono i tre.

SORVEGLIANTE

— Vedete, vedete; che vi dicevo io?

384. (*M. F. come* 382). Luigi ed Emilio.

LUIGI

— No: ma davvero vuoi continuare un pezzo a seccarmi? Ti rendi conto di quello che fai? Vattene di qui! Non voglio più vederti in fabbrica. Andiamo: vattene!

lo spinge fuori campo a sinistra.

385. (*P. A. Contigua a sin.*). Emilio si allontana; poi torna decisamente verso...

386. (*M. F. come* 384). ...Luigi.

Luigi

— Ma insomma: che cosa vuoi: del denaro?

Emilio

— No, no.

Luigi

— E allora?

Emilio (con imbarazzo).

— Ecco qua: vorrei restare alla fabbrica.

Luigi

— Ma no: è il solo posto dove non ti voglio vedere! E perchè vuoi restare alla fabbrica?

Emilio

— Ecco io sono innamorato.

Luigi

— No!

Emilio

— Si, si, si.

Luigi

— E di chi?

Emilio

— Ecco qua. Una ragazza che lavora in fabbrica.

387. (*M. F.*). Nell'ufficio di Jeanne. Questa sta scrivendo al suo tavolo.

388. (*Dett. Ingr. q. preced.*). Sul grembiule di Jeanne è cucito un disco col numero 45.

389. (*Dett.*). Una mano scrive su di un notes: 45/S; poi...

390. (*P. A. Lateralmente*). ...Luigi mette il foglietto in un cilindro, e questo nel tubo della posta pneumatica (*pan. in basso*).

391. (*P. A.*). Il cilindro, al suo arrivo viene raccolto da un impiegato dell'archivio che...

392. (*Part.*). ...preme alcuni bottoni su di una tastiera.

393. (*Part.*). Un grande schedario. Un cassetto s'apre da solo...

394. (*Dett.*). ...le schede si sfogliano da sole fino a quella con la fotografia di Jeanne.

395. (*Part. come* 392). La mano preme altri tasti.

396. (*Part. come* 393). Altro cassetto che s'apre.

397. (*Dett.*). Altre schede che si sfogliano fino a quella dello zio di Jeanne.

398. (*Part.*). Mano dell'archivista che infila nel tubo della posta pneumatica il cilindro con la risposta per Luigi.

399. (*P. M. come* 386). Luigi raccoglie il tubo all'arrivo; lo apre e sorride compiaciuto vedendo la fotografia di Jeanne. (MUSICA: TEMA DELLE CAMPANELLE, BRUSCAMENTE INTERROTTO DA UN RULLIO DI TAMBURI). Luigi raccoglie all'arrivo un nuovo cilindro con la fotografia dello zio di Jeanne; osserva le due fotografie paragonandole, poi allunga la mano verso destra...

400. (*Dett.*). ... preme un bottone.

401. (*P. A.*). Si apre la porta della stanza, ed entra lo zio di Jeanne.

402. (*P. M.*). Luigi ed Emilio.

LUIGI
— Avvicinatevi, amico, avvicinatevi.

Emilio esce (*da sinistra*).

403. (*P. M.*). Lo zio si avvicina premurosamente mentre Emilio (*entrato da destra*) si allontana alle sue spalle.

ZIO
— Signor direttore?

404. (*P. M. come* 402). Luigi.

LUIGI
— Ebbene, dove se ne va?

ZIO
— Io sono qui, signor direttore!

LUIGI (*f. c.*)
— Ma non voi: lui!

Lo zio si allontana mentre Emilio torna.

LUIGI (*f. c.*)
— Ma anche voi!

Lo zio si riavvicina mentre Emilio accenna ad andarsene nuovamente.

LUIGI (*f. c.*)
— Ma tutti e due!

405. (*P. M. come* 404). Luigi mostra la fotografia di Jeanne.

LUIGI
— Questa è vostra nipote, eh?

406. (*P. M. come* 404). Lo zio si aggiusta gli occhiali.

ZIO
— Si, signor direttore.

LUIGI (*f. c.*)
— Il signore la vorrebbe sposare.

Lo zio guarda Emilio con albagia.

LUIGI (*f. c.*)
— Il signore è un amico mio!

ZIO
— Ah!

407. (*P. M. come* 405).

LUIGI
— Voi comprendete?

408. (*P. M. come* 406).

ZIO
— Benissimo, signor direttore!

409. (*P. M.*). Nell'ufficio di Jeanne. Entra di corsa un fattorino dalla porta a destra.

FATTORINO
— Signorina, il direttore chiede di voi.

JEANNE (stupita)
— Il direttore?! Quale direttore?

FATTORINO (con enfasi)
— Il grande direttore!

JEANNE
— Il gran direttore?!

Jeanne si aggiusta i capelli, ed esce correndo.

410. (*P. M.*). Nell'ufficio di Luigi. Questi che ha terminato di scrivere, strappa un foglietto.

LUIGI
— Non vi preoccupate della questione finanziaziaria: ecco la sua dote!

Luigi si alza e...

411. (*P. M. come* 408). ...porge l'assegno (*da f. c.*). Lo zio si protende a prenderlo...

ZIO
— Grazie signor direttore!

LUIGI (*f. c.*)
— No!

ZIO
— Oh! Scusi!

L'assegno viene dato ad Emilio. Questi lo porge allo zio.

LUIGI (*f. c.*)
— Ma no, diamine, e allora?

I due lasciano cadere a terra l'assegno; si precipitano a prenderlo; si rialzano tenendosi la testa che hanno battuto l'uno contro l'altro. (RIPRENDE LA MUSICA). L'assegno è nelle mani dello zio che porge la mano ad Emilio.

ZIO
— Volete permettermi?

Emilio corre soddisfatto (*a destra*)...

412. (*C. T.*). ...ad abbracciare Luigi; poi abbraccia lo zio ed esce (*dá sinistra*).

413. (*F. I.*). Il grande atrio, con lo scalone ed i servi in livrea. Entra Jeanne.

414. (*F. I.*). La porta dello studio di Luigi coi due servitori impalati. Emilio scherza con loro, poi esce (*da sin.*) andando verso...

415. (*C. M.*). ...Jeanne. Un cameriere si avvicina a Jeanne e questa lo segue (*f. c. a destra*). Esce (*da d.*) anche Emilio.

416. (*F. I. come* 414). Il cameriere sta per aprire la porta. Entra (*da sin.*) Emilio. Jeanne si ferma.

417. (*P. M.*). Jeanne ed Emilio.

JEANNE (sorridendo con dolcezza)
— Che volete da me?

EMILIO
— Sentite... vorrei dirvi... Niente... Andate!...

418. (*F. I. come* 416). Il cameriere apre la porta. Jeanne entra. Emilio si allontana (*a sin.*).

419. (*C. M. come* 415). Emilio che entra correndo (*da d.*) si imbatte nel sorvegliante con baffoni; gli batte allegramente sulle spalle e corre via (*a sin.*).

420. (*P. A.*). Nell'ufficio di Luigi. Davanti al suo tavolo sono Jeanne e lo zio.

LUIGI
— Volete sposarvi, signorina?

JEANNE (stupita)
— Ma...

ZIO
— Evidentemente, signor direttore!

LUIGI
— Un amico mio desidera sposarvi...

ZIO (approvando)
— Eh!

JEANNE
— No, signor direttore!

ZIO
— Come no? Mi dicevi anche l'altro giorno...

JEANNE
— Oh, no! Io non...

ZIO
— Si, signor direttore, la deve scusare: essa è un po'... intimidita, vero?

421. (*F. I.*). Ai lavabi. Gli operai stanno facendo toilette per uscire. Entra Emilio (*da d.*), scherzoso.

422. (*P. A. come* 420).

LUIGI
— Allora veramente, signorina, non desiderate sposarvi?

JEANNE
— No, signor direttore.

ZIO
— Ma sì, ma sì, signor direttore: essa non dice quello che pensa.

JEANNE
— No, signor direttore... no...

ZIO
— Ma si, vediamo.

JEANNE (cortese, ma decisa):
— No, no, no!

LUIGI
— Ma perchè?

ZIO
— Ma si, perchè?

423. (*P. M. Ingr. della preced.*). Jeanne a testa bassa.

ZIO (*f. c.*)
— C'è una ragione? Perchè?

424. (*P. P.*). Ad un lavabo Emilio si sta lavando le mani. (*Pan. destra*). Al lavabo accanto si sta pettinando il fidanzato di Jeanne.

425. (*P. A. Riduz. del preced.*). Emilio e il fidanzato di Jeanne escono contemporaneamente uno a sin., l'altro a destra.

426. (*P. A.*). Jeanne nell'ufficio di Luigi. (LA MUSICA TERMINA).

ZIO (*f. c.*)
— La cosa si accomoda!

LUIGI (*f. c.*)
— Conto su di voi?

ZIO (*f. c.*)
— Non abbiate paura.

(*Pan. a destra fino ad inquadrare i due*).

LUIGI
— L'amico mio è un bravo ragazzo.

ZIO
— Io lo conosco!

Luigi va verso Jeanne (*pan. sinistra*).

LUIGI
— Signorina, sono sicuro che cambierete parere.

JEANNE
— Non credo proprio, signor direttore!

ZIO
— Andiamo... Andiamo... Vieni... Vieni!... (*a Luigi*) Si accomoda!

Jeanne e lo zio escono.

427. (*P. A.*). Dall'altra parte della porta. Jeanne e lo zio.

ZIO
— Io non capisco! Trovi un'occasione unica! Del resto se tu...

La porta si apre e appare Luigi.

Zio (cambiando tono).
— Vieni, piccina, vieni!

Lo zio conduce Jeanne (*f. c. a sin.*); poi si rivolge a Luigi.

Zio
— Non abbiate paura: accetterà tutto... tutto!

(*esce a sinistra*).
Luigi sorride. Un servo gli porge bombetta e guanti. Egli esce da sinistra.
(Riprende la musica).

428. (*C. M. come* 237). Esce dalla porta Jeanne, seguita dallo zio. I due vanno (*f. c.*) a destra.

429. (*C. L.*). L'uscita principale della fabbrica. Emilio che stava aspettando Luigi, corre incontro a questi. Luigi gli batte affettuosamente una mano sulla spalla.

430. (*P. M. Ingr. del precedente*).

Luigi
— Andiamo: sta allegro: tutto andrà bene...

Emilio
— Grazie.

Luigi
— Ho parlato con la ragazza.

Emilio
— Si?

Luigi
— Ti racconterò tutto.

Entra (*da sin.*) lo zio di Jeanne.

Zio (premuroso)
— Si, signor direttore. (a Emilio) Del resto mia nipote non chiede che di conoscervi meglio.

Emilio
— Sono ben contento!

Zio
— E se volete venire stasera... (a Luigi) volete permettermi, signor direttore?

Luigi
— Prego.

Zio
— Allora, se volete venire stasera...

appoggia una mano sulla spalla di Emilio e lo conduce via (*f. c. a sinistra*). Luigi chiama la sua macchina.

431. (*C. L.*). La macchina di Luigi si avvicina. Questi sale. Dal fondo viene correndo Emilio che ha salutato Jeanne e lo zio. Egli si volge ancora...

432. (*P. A. Controcampo*). ...a salutare.

433. (*P. M. Corrisp.*). Jeanne risponde con un cenno della testa. Lo zio le prende la mano e gliela sventola come se fosse un fazzoletto.

434. (*P. A. come* 432). Emilio saluta e sale in macchina.

435. (*C. M.*). La macchina parte (*verso sinistra*).

436. (*F. I.*). Jeanne e lo zio la seguono con lo sguardo. La macchina attraversa il campo da sin. a destra.

437. (*P. M. c. c.*). Zio e Jeanne.

Zio
— È lui!

Jeanne
— Lui?!

Zio
— Ma si: il tuo fidanzato.

(*Diaframma in chiusura*).

438. (*F. I. Diaframma in apertura*). Davanti al portone di casa di Luigi, entra (*dalla destra*) l'automobile, da cui scendono Luigi ed Emilio. La macchina riparte. (Termina la musica).

439. (*P. M. Ingr. del preced.*). Luigi apre la porta.

Luigi
— Allora pranzi da me?

Emilio
— Ah no: ho un appuntamento!

Luigi
— Ah, già! E io ho degli invitati! Allora: a domani!

Emilio
— A domani!

Luigi
— Domani è la gran giornata: inaugurazione della mia nuova fabbrica!

EMILIO
— Ed io spero di poterti annunciare il mio fidanzamento.

LUIGI
— Allora tutto va bene?

EMILIO
— Tutto va bene.

LUIGI
— Arrivederci.

EMILIO
— Arrivederci.

I due si stringono la mano. Emilio esce (*da destra*). Luigi entra in casa e richiude il portone dietro di sè.

440. (*C. T. come* 348). L'atrio. Luigi avanza dal fondo.

LUIGI (chiamando)
— Firmino!... Giuseppe!... Non c'è nessuno in casa?

(*Pan. sinistra*).

441. (*C. T.*). Il salone da pranzo (*come* 325) deserto. La tavola è preparata per la cena. Luigi va a mettersi al suo posto...

442. (*P. A. sul movimento*) ...posa guanti e bombetta; si schiarisce la voce come per cominciare un lungo discorso.

LUIGI (parlando da solo)
— Miei cari amici...

gesticola invitando a sedere un invisibile uditorio.

— ...No...

443. (*C. T. come* 441). Luigi siede. (BATTIMANI).

444. (*P. A. come* 442). Luigi si volge stupito... si alza; sta un po' in ascolto; torna a sedere (BATTIMANI). Stupito, Luigi si alza ed esce (*da sinistra*).

445. (*F. I.*) Verso la porta. Luigi entra (*da sin.*); va verso la porta; inciampa in un paio di gambe che escono da dietro una poltrona, e va a terra.

LUIGI
— No!... Che diavolo c'è?

446. (*P. M.*). Luigi solleva da terra Firmino legato come un salame, ed imbavagliato. Firmino accenna a sinistra. Luigi si avvia...

447. (*F. I. come* 445). ...verso la porta che apre.

448. (*C. T.*). Nel salottino, davanti al ritratto di Luigi, alcuni individui battono le mani.

449. (*P. M. Ingr. del preced.*). L'ex recluso di q. 359, vede...

(RIPRENDE LA MUSICA).

450. (*P. M. Ang. corrisp.*). ...Luigi che avanza dalla porta aperta. Luigi esce (*da destra*).

451. (*C. T. come* 448). Luigi avanza. Gli individui (ex reclusi) gli vanno incontro ad uno ad uno...

CORO
— Oh che piacer ritrovarci, amici

452. (*P. M.*). ...a stringergli la mano.

453. (*C. T. come* 451). Gli ex reclusi siedono come a casa loro. Luigi va in mezzo ad essi e siede sul bracciuolo di una poltrona.

454. (*P. A.*). Nella camera accanto. Firmino riesce a sciogliere le corde, ad alzarsi e a fuggire.

455. (*P. A. Ingr. di q.* 453). Il capobanda prende un sigaro dal tavolinetto e se lo mette in tasca. Poi tira fuori un foglio, che porge a Luigi. Questi lo guarda...

456. (*Dett.*). ...Esso rappresenta due fotografie di Luigi (fronte e profilo) nel penitenziario. Una terza fotografia rappresentante Luigi avanti alla sua fabbrica, viene posta sulle due.

457. (*P. M.*). Luigi guarda il capobanda, poi prende una sigaretta e si cerca in tasca. L'altro gli offre un accendisigari acceso. Luigi lo prende e con esso brucia le fotografie, poi sorride.

458. (*P. M. Corrisp.*). Il capobanda guarda a terra poi tira fuori di tasca e mostra a Luigi un'altra copia delle fotografie. (LA MUSICA TERMINA).

459. (*C. T. come* 453). Luigi ride.

LUIGI
— Hai tutto preveduto, eh?

Tutti ridono. Luigi si alza. Anche gli altri si alzano minacciosamente. Luigi si guarda attorno.

LUIGI
— Ve ne andate di già?

CAPOBANDA
— No.

Tutti tornano a sedere.

460. (*P. M. come* 457). Luigi.

LUIGI
— Allora... Parliamo seriamente.

CAPOBANDA
— Siamo qui per questo...

Luigi tira fuori il portafogli ed offre all'altro un pacco di biglietti. Questi porta alle labbra una sigaretta; prende i soldi.

461. (*P. M. come* 459). Il capobanda guarda i biglietti...

LUIGI
— Va bene così?

CAPOBANDA
— Va bene.

...li brucia e li lascia cadere a terra. Uno dei suoi compagni si precipita a prenderli, ma egli glielo impedisce.

CAPOBANDA
— Lascia stare.

462. (*P. M.*). Il capobanda si alza. Luigi fa l'atto di tirar fuori nuovamente il portafogli, ma l'altro lo ferma.

CAPOBANDA
— No! Se parliamo perdi tutto la tua posizione la tua fortuna! Ed è questo, che bisogna spartire con noi!

LUIGI
— Ah: è questo?! Solamente?

Luigi si alza. I due si fissano. (RIPRENDE LA MUSICA).

463. (*C. T. Riduzione del precedente. Pan. sin.*). Luigi avanza pensoso dal fondo. I banditi lo seguono minacciosi.

464. (*F. I.*). Il portone d'ingresso aperto. Entra (*da sin.*) Firmino, ancora imbavagliato. Dall'esterno entrano Giuseppe e tre poliziotti. Firmino accenna a destra. Tutti escono cautamente (*da destra*).

465. (*P. A. Prosecuzione di q.* 463). I banditi circondano Luigi. Tutti si volgono verso destra.

466. (*P. A. Controcampo*). I tre poliziotti, alle spalle dei quali spuntano le facce impaurite di Firmino e Giuseppe.

467. (*P. M.*). Luigi avanza un po'. Il capobanda accende con noncuranza la sigaretta. Luigi lo guarda. Il capobanda tira fuori dalla tasca il foglio

con le fotografie. Luigi fa un cenno d'intesa poi cordialmente invita i banditi ad entrare in sala da pranzo e va verso i poliziotti (*a destra*).

LUIGI (*f. c.*)
— Ebbene, signori, che cosa siete venuti a fare qui?

POLIZIOTTO (*f. c.*)
— Come: che siamo venuti a fare?!

468. (*P. A. come* 466). Il gruppo coi poliziotti.

POLIZIOTTI
— Sono venuti a chiamarci dicendo che c'erano dei malviventi!

LUIGI (ridendo)
— Oh... Dei malviventi! Ma è uno scherzo!... Sono degli amici che hanno fatto uno scherzo... E vi hanno disturbato per questo?... Vi prego di scusarmi, signori...

POLIZIOTTO
— Abbiamo fatto il nostro dovere.

FIRMINO
— Ma mi hanno imbavagliato!

LUIGI
— Va bene, va bene!... Scusate signori...

Egli accompagna i poliziotti fuori della porta. Giuseppe slega Firmino.

GIUSEPPE
— Io... Io ho creduto di far bene...

LUIGI
— Si, come sempre, evidentemente!

Luigi accende una sigaretta e va verso...

469. (*C. T.*). ...il salone da pranzo. I banditi lo attendono davanti alla tavola imbandita. Il capobanda invita tutti a sedere. Luigi siede per ultimo.

(*Diaframma in chiusura*).

470. (*P. A. Diaframma in apertura*). In un modesto locale: il « Parco magico ». (MUSICA DI ORGANINO). Ad un tavolo Emilio, Jeanne e lo zio.

471. (*P. M.*). Lo zio che guarda la nipote ed Emilio fa a Jeanne un gesto perchè la ragazza si mostri più gentile.

472. (*P. M.*). Emilio e la ragazza. Questa guarda verso destra.

473. (*P. A. Corrisp.*). Ad un altro tavolo. Il fidanzato di Jeanne le volta le spalle e parla con una ragazza.

474. (*P. M. come* 472). Jeanne abbassa la testa; poi torna a guardare verso destra mentre Emilio timidamente la circonda con un braccio.

475. (*P. M. Ingr. di q.* 473). Il fidanzato che osserva questa scena, porta alle labbra una sigaretta che accende sulla sigaretta della donna che gli è a lato.

476. (*P. M. come* 474). Jeanne guarda alternativamente verso il fidanzato e verso Emilio.

477. (*P. A. come q.* 473). Il fidanzato guarda verso Jeanne fumando in atteggiamento provocatorio.

478. (*P. M. come* 476). Jeanne guardando sempre il fidanzato si stringe ad Emilio.

479. (*P. A. come* 477). Il fidanzato getta a terra la sigaretta; si alza (*pan. verso l'alto*). Anche la ragazza che gli è vicino s'alza. I due escono assieme (*da sin.*).

480. (*P. M. Ingr. di q.* 478). Jeanne, che ha seguito la scena con lo sguardo, si alza.

481. (*P. A. come* 470). Anche Emilio s'alza, e invita Jeanne a ballare.

482. (*P. M. c. c.*). Lo zio, rimasto solo, beve di nascosto il bicchierino di Emilio poi si volge e...

483. (*P. M. Altra angolazione*). ...batte sulla spalla del vicino a cui dice qualche cosa all'orecchio. Tutti e due guardano compiaciuti verso...

484. (*P. A.*). ...Emilio e Jeanne che ballano assieme. (MUSICA: UN VALZER). Jeanne si ferma e, preoccupata esce (*a sinistra*). Emilio la segue.

485. (*P. M. come* 483). Lo zio e il suo vicino si danno la mano soddisfatti.

486. (*C. T.*). All'esterno: nel parco magico la ragazza di q. 479 va verso il fondo, trascinando per mano il fidanzato di Jeanne. Presso una panchina; lei siede, lui si ferma a cercare Jeanne con lo sguardo.

487. (*P. A. Ingr. del preced.*). Il fidanzato siede guardandosi attorno distratto.

488. (*F. I.*). In un altro angolo Emilio siede su di una panchina ed invita Jeanne a sedergli vicino. Anche Jeanne si guarda attorno distratta.

489. (*P. M. Ingr. del preced.*). Jeanne si volge verso...

490. (*P. A. come* 487). ...il suo fidanzato mentre...

491. (*P. M. come* 489). Emilio le passa un braccio attorno alle spalle e cerca di baciarla. Lei si ritrae; s'alza; gli dà un fiore e si allontana (*a sinistra*).

492. (*P. A. come* 490). La ragazza che siede accanto al fidanzato di Jeanne, s'alza seccata e se ne va...

493. (*C. T. come* 486). La ragazza avanza ed esce (*da sin.*). Entra (*da d.*) Jeanne che la vede andar via e poi va verso il suo fidanzato.

494. (*F. I. come* 488). Emilio, solo sulla panchina, guarda verso l'alto.

495. (*P. M. come* 489). Emilio guarda il fiore che gli ha lasciato Jeanne; poi torna a guardare verso l'alto (CINGUETTÌO DI USIGNUOLI).

496. (*Dett.*). Un usignuolo meccanico canta sopra un finto ramo fiorito.

497. (*P. M. come* 495). Emilio si guarda attorno estasiato.

498. (*Dett.*). Un altro falso ramo fiorito.

499. (*P. M. come* 497). Emilio.

VOCE FEMMINILE (*f. c.*).
— Amor mio!

500. (*Dett.*). Un ramo gemmato.

501. (*P. A. Ingr. di q.* 499). Emilio (*pan. verso l'alto*) si alza e (*pan. destra*) cammina per il parco.

VOCE MASCHILE (*f. c.*)
— Mio tesoro!... Che serata!

502. (*P. M. Altro angolo*). Emilio passa.

VOCE MASCHILE (*f. c.*)
— ...Tenerezza!...

Una coppia si nasconde dietro una finta roccia. Emilio la vede; scrolla la testa incantato, ed esce (*da sinistra*).

503. (*F. I. Altro angolo*). Jeanne e il fidanzato avanzano dal fondo. La donna bruscamente si ritrae, e trascina con sè il suo compagno mentre Emilio entra (*da destra*).

VOCE FEMMINILE (*f. c.*).
— Mia carezza!

Emilio guarda bonario verso la coppia che è scomparsa nel fondo; sorride.

VOCE MASCHILE (*f. c.*)
— Adorata!

Emilio esce (*da sinistra*).

504. (*P. M.*). Emilio entra (*da d.*); guarda ancora teneramente il fiore di Jeanne; poi guarda avanti a sè (*verso sinistra*).

505. (*P. A. soggettiva*). Due innamorati seduti (di spalle), si baciano.

506. (*P. M. come* 504). Emilio si fa improvvisamente serio (MUSICA: VARIAZIONI SUL CANTO DELLA LIBERTÀ; CON RITMO MARZIALE E IN TONO MINORE), vedendo...

507. (*P. M. Ingr. di q.* 505). ... La ragazza abbracciata, che si volge mostrando così il suo volto. È Jeanne.

508. (*P. M. come* 506). Emilio desolato abbassa la testa.

509. (*P. M. come* 507). I due fidanzati s'alzano dalla panchina ed escono sottobraccio (*a sinistra*).

510. (*P. M. come* 509). Emilio guarda melanconicamente nella loro direzione.

511. (*Dett. come q.* 496). L'usignolo meccanico cinguetta. (*Carrello indietro lento*).
(*Chiusura di diaframma*).

512. (*F. I.*). È notte. Emilio cammina per strada; si ferma; guarda verso...

513. (*P. M.*) ...il balconcino di Jeanne.

514. (*P. M. Controcampo*). Emilio.

515. (*F. I. come* 284). Le tendine si scostano; compare Jeanne che apre i vetri sorridendo.

516. (*P. M.*). Emilio sorride con bontà.

517. (*F. I. come* 515). Jeanne.

518. (*P. A. Riduz. di q.* 516). Emilio abbassa la testa; si volge (*pan. sin.*); vede il fidanzato di Jeanne che saluta con la mano.

519. (*P. M. come* 516). Entra (*da d.*) lo zio (*carr. indietro e pan. d.*) che indica ad Emilio con compiacimento...

520. (*F. I. come* 517). ...Jeanne. Questa invia un bacio sulla punta delle dita.

521. (*P. M. come* 519). Lo zio prende la mano di Emilio e la sventola verso il balconcino in segno di saluto; poi invia un bacio verso...

522. (*F. I. come* 520). ...Jeanne che saluta ancora, e si ritira chiudendo la finestra.

523. (*P. M. come* 521). Emilio saluta melanconicamente con un cenno della mano...

524. (*F. I. come* 522). ...Jeanne che chiude i vetri del balconcino.

525. (*F. I.*). Il fidanzato si allontana.

526. (*P. M. c. c. di q.* 523). Lo zio dà la mano ad Emilio. Questi esce (*da destra*). Lo zio si avvia barcollando ubriaco verso il portone.

527. (*P. M.*). Emilio si volge a guardare dietro le sue spalle (*pan. in alto*) la finestra sbarrata della prigione (*cfr. q.* 160); poi (*pan. in basso*). (LA MUSICA PASSA DAL MOTIVO DEL « PARCO MAGICO » A QUELLO DEL LAVORO FORZATO), si volge a destra e sinistra.

VOCE (*f. c.*)

— Che fate qui?... Le vostre carte!

528. (*P. A.*). Lo zio di Jeanne; giunto al portone si volge ancora a salutare Emilio ma...

529. (*F. I. controcampo*). ...lo vede in mezzo a due poliziotti. Emilio saluta e fugge a destra inseguito dai poliziotti.

530. (*F. I. Altro angolo*). Emilio fugge (da d. a sin.). I due poliziotti lo inseguono.

531. (*P. A. come* 528). Lo zio, timoroso, entra nel portone, che richiude dietro di sè.

532. (*C. M.*). Nell'ufficio di Luigi. Questi entra da una porta, seguito (*pan. sinistra*) dai banditi. Egli va ad una porta massiccia che apre. I banditi entrano.

533. (*M. F.*). Nella camera attigua: una fila di casseforti. Entrano (*da d.*) i banditi (*pan. destra*).

534. (*P. A. ingr. di q.* 532). Luigi, svelto, richiude la porta alle spalle dei banditi.

535. (*F. I. Dall'alto*). Nella camera attigua.

PRIMO BANDITO

— Ci ha chiusi... ma è uno scherzo!

ALTRO BANDITO

— Un brutto scherzo.

TERZO BANDITO

— Ce l'ha fatta!

va (*pan. destra*) verso gli altri che tentano di forzare la serratura.

TERZO BANDITO

— Impossibile aprire la porta?.

CAPOBANDA

— In trappola come sorci!

536. (*F. I.*). Nel suo ufficio Luigi va (*pan. sin.*) dalla porta alla scrivania. Prende una valigia e va (*pan. sin.*) ad aprire un'altra pesante porta.

537. (*C. M.*) Un angolo del cortile della fabbrica. Emilio fuggendo urta contro un sorvegliante. Entra (*da sin.*) un poliziotto in bicicletta. Questi dà un colpo di fischietto e si unisce agli inseguitori. Altri poliziotti in bicicletta ed a piedi entrano correndo (*da destra*).

538. (*C. T.*). In una camera attigua al suo ufficio, Luigi tira fuori da una cassaforte pacchi di biglietti da mille che mette nella valigetta.

539. (*C. M. come* 532). Dalla porta entra correndo Emilio.

540. (*C. T. come* 538). Luigi, sentendo rumore, si volge (*verso destra*), e chiama sottovoce.

LUIGI
— Emilio!

541. (*C. M. come* 539). Emilio corre (*f. c. a destra*).

542. (*C. M.*). Nella stanza attigua entra correndo Emilio che (*pan. sin.*) va vicino a Luigi.

543. (*C. L. come* 431). Ingresso principale della fabbrica. Entra dal portone (correndo) il gruppo degli inseguitori di Emilio.

(TERMINA LA MUSICA).

544. (*F. I. come* 535). I banditi sono furiosi.

545. (*F. I. Ingr. di q.* 540). Luigi ed Emilio.

LUIGI
— Le cose vanno male, mio caro, molto male!

EMILIO
— Cosa c'è?

LUIGI
— Sono individuato! Posso essere denunciato da un momento all'altro!...

EMILIO
— E allora?

LUIGI
— E allora bisogna preparare tutto per scappare! Chè rumore è questo?

EMILIO
— Sono gli agenti: mi inseguono!

LUIGI

— Vecchia marmotta! Chiudi presto la porta dello studio... Presto!

Emilio corre (*f. c. a destra*).

546. (*C. M.*). Studio di Luigi. Emilio entra correndo (*pan. destra*); ma sentendo rumore di gente che si avvicina, va a nascondersi dietro la scrivania. Entrano i sorveglianti e i poliziotti che lo cercano. (*Pan. sin.*). Essi vanno nella stanza attigua.

547. (*F. I.*). Luigi appoggiato alle casseforti.

LUIGI

— Desiderate, signori?

Entrano gli inseguitori. Un sorvegliante saluta Luigi rispettosamente.

SORVEGLIANTE

— Niente, signor direttore, soltanto... un individuo s'è introdotto nella fabbrica...

LUIGI

— Un individuo?

SORVEGLIANTE

— Lo stiamo cercando...

LUIGI

— Non ho visto nessuno... Ma cercate pure: ve ne prego signori... Cercate!... Cercate!

I sorveglianti escono (*da destra*).

548. (*C. M. come* 546). Emilio sorge da dietro la scrivania e corre (*pan. d.*); sosta un attimo indeciso poi (*pan. d.*) va alla porta della camera in cui sono rinchiusi i banditi, e la apre.

549. (*C. M. come* 532). Dalla porta aperta escono i banditi che corrono (*andando f. c. a destra*). (RICOMINCIA LA MUSICA).

550. (*F. I.*). Nella camera attigua. Luigi impassibile. I sorveglianti cercano; poi sentono rumore e si volgono (*verso destra*).

551. (*C. M. come* 549).

552. (*F. I. come* 550). Sorveglianti e poliziotti corrono (*andando f. c. a destra*).

553. (*C. M. come* 546). I sorveglianti entrano correndo nello studio di Luigi.

554. (*F. I. come* 552). Luigi prende la valigia e corre (*andando f. c. a destra*).

555. (*C. M. come* 553). Luigi entra nello studio; si guarda attorno, poi (*pan. destra*) corre a posare la valigia sulla scrivania e (*pan. sin.*) ritorna dentro la stanza da cui è venuto.

556. (*F. I.*). Da una porta aperta entra con precauzione il bandito di q. 352, che esce (*da destra*).

557. (*P. A.*). Alla scrivania. Entra (*da sin.*) il bandito che si guarda attorno; poi vede la valigia e la apre.

558. (*Dett.*). La valigia è piena di biglietti da mille.

559. (*P. A. come* 557). Il bandito richiude la valigia e se la porta con sè (*f. c. a destra*).

560. (*C. M.*). Verso la porta. Il bandito sta per uscire dalla stanza. Entra correndo Emilio che si volge e lo vede...

561. (*P. A. c. c.*). ...poi va alla scrivania. Luigi lo raggiunge (*entrando da sinistra*).

Luigi
— Hai preso la cassa?

Emilio
— Quale cassa?

Luigi
— La valigia che era qui!

Emilio
— Ah!... L'ho vista portar via!

Corre via. (*f. c. a destra*).

562. (*C. M.*). Locale con scalone ed ampia finestra a grate. Corre verso il fondo il bandito con la valigia. Egli sale lo scalone. Entra (*da d.*), correndo, Emilio che lo insegue; ma giunto a metà dello scalone questi torna indietro perchè visto da un gruppo di sorveglianti. I sorveglianti lo inseguono. Il gruppo dei banditi passa correndo da sin. a destra. Il gruppo dei sorveglianti che inseguivano Emilio si rivolge, ed ora insegue i banditi.

563. (*F. I.*). Verso la porta; nello studio di Luigi. Questi che è dietro la sua scrivania (*di spalle*) si alza vedendo entrare dalla porta in fondo i banditi.

564. (*C. M. c. c.*). Da fuori della porta aperta e verso lo studio. Entrano i poliziotti che inseguivano i banditi.

565. (*F. I. come* 563). I banditi si volgono ed alzano le braccia.

566. (*C. L.*). Un locale superiore della fabbrica. Il bandito con la valigia corre verso il fondo...

567. (*P. A. entra da destra*). ...solleva un lucernaio, alza la valigia e...

568. (*Part. Dall'esterno*). ...la deposita sul tetto.

569. (*C. L. come* 566). Due sorveglianti corrono vedendo nel fondo il bandito che sta arrampicandosi per passare attraverso il lucernaio...

570. (*Part. come* 568). ...Essi lo afferrano...

571. (*P. A. come* 567) ...lo tirano giù a forza...

572. (*Part. come* 570). ...e lo portano via. La valigia rimane semiaperta sul tetto.

573. (*C. L. come* 569). I due sorveglianti portano via (*f. c. a destra*) il bandito. (TERMINA LA MUSICA).

574. (*P. A. Ingr. di q.* 565). Un ispettore con bombetta, interroga i banditi.

ISPETTORE
— Che venite a fare qui?

UN BANDITO
— Ma... Ma... siamo amici del direttore...

ISPETTORE
— Ah, sì?

BANDITO
— Sì.

ALTRO BANDITO
— È stato lui ad invitarci a venir qui stasera (verso Luigi). Non è vero?

PRIMO BANDITO
— Non è vero?

TUTTI
— Su, parla!... Non è vero?

575. (*P. A. Controcampo*). Luigi accende tranquillamente una sigaretta.

576. (*Ingr. di q.* 574). I banditi.

CAPOBANDA
— Allora tu non hai altro da dire? Se non intervieni qua, ci conducono al buio!... Ma tu ci raggiungi fra poco!... Bada!

(*Pan. in basso*). Il capobanda è appoggiato alla scrivania con una mano che regge la fotografia di Luigi vestito da recluso.

577. (*P. A. come* 575). Luigi.

LUIGI
— Va bene... a tra poco!... Arrivederci!

578. (*P. A. come* 574). Il capobanda richiama l'attenzione dell'ispettore sulle fotografie di Luigi.

CAPOBANDA
— Signor ispettore, vi prego, date un'occhiata!...

L'ispettore guarda le fotografie; poi verso Luigi; infine dice con noncuranza:

ISPETTORE
— Si, si: vedremo a suo tempo... (ai poliziotti). Andate... Andate, andate!

I banditi che protestano a viva voce vengono trascinati via dai poliziotti. L'ispettore si volge rispettosamente e ripetutamente a salutare Luigi (*f. c.*).

579. (*C. M. come* 562). Dallo scalone scende tra i due sorveglianti il bandito di q. 573. (RICOMINCIA LA MUSICA). (*Breve pan. a sin.*). Entrano (*da sin.*) i banditi che i poliziotti portano via. I tre discesi dallo scalone si aggiungono al gruppo.

580. (*P. M.*). Nello studio di Luigi. Questi (di spalle) va verso la porta, a testa bassa; si ferma; getta contrariato a terra la sigaretta; va oltre la porta aperta.

581. (*C. M. come* 579). Il gruppo dei banditi.

POLIZIOTTO
— Avanti... Marsch!

Luigi, entrato di spalle, da destra, a testa bassa li osserva andar via a passi cadenzati. A lui si avvicina Emilio. I due si guardano con melanconia.

582. (*P. M. Controcampo*). Alle loro spalle una finestra sbarrata ricorda quella della prigione. Luigi sospira e si toglie la bombetta. (MUSICA: MOTIVO DEL LAVORO FORZATO). I due si guardano con tristezza... (RUMORE RITMICO DI PASSI) ...abbassano la testa; si volgono; vanno verso la finestra sbarrata... escono lentamente (*da sinistra*).

(*Diaframma in chiusura*).

583. (*P. A. Diaframma in apertura. Pan. in alto*). Dal particolare di un disco inghirlandato disegnato ad un palchetto. Dietro al palchetto Luigi legge alcuni fogli. Alle sue spalle festoni.

LUIGI
— Nella nostra nuova officina gli uomini non avranno altro da fare che sorvegliare le macchine...

Solo la macchina lavorerà. I nostri grammofoni saranno fabbricati da essa. Organizzazione! Progresso! Ecco la nostra divisa! È la macchina che ha lanciato al successo le nostre imprese passate...

584. (*P. M. Controcampo*). Luigi parla nel cortile della fabbrica gremito di operai.

LUIGI
— ...e così lancerà anche il nuovo organismo che si metterà in moto davanti a voi!
(BATTIMANI).

585. (*F. I.*). A destra uomini in frak e cilindro; a sinistra operai. Al centro il sorvegliante con baffoni offre al vecchietto sordo (*di q.* 316) una forbice su di un cuscino.

SORVEGLIANTE
— Se volete tagliare questa ghirlanda...

VECCHIETTO SORDO
— Eh?

SORVEGLIANTE
— Se volete tagliare questa ghirlanda!

VECCHIETTO
— Basta tagliare?

SORVEGLIANTE
— Sì.

Il vecchietto taglia.

SORVEGLIANTE
— Benissimo! Grazie signore!

Il vecchietto ridacchia.

— Se volete ora seguirmi.

Gli uomini con cilindro seguono i due verso il fondo.

586. (*P. A.*). Uomini in cilindro attorno ad un piano mobile guardano verso una parete ornata di bandiere e festoni, in corrispondenza di uno sportellino chiuso. (L'AZIONE È ACCOMPAGNATA DA UN CORO SOLENNE).

587. (*P. M.*). Il sorvegliante con baffoni innesta uno dopo l'altro quattro interruttori a leva, ed invita il vecchietto ad innestare il quinto. Questi si ritrae intimorito, ma poi, ridendo compie l'azione.

588. (*Dett.*). Pezzi di grammofono vengono ingoiati da uno sportellino ed incanalati su di un piano mobile.

589. (*P. A.*). Sul palco. Luigi sorridente spiega all'altro vecchietto di q. 285.

LUIGI
— Come vedete è semplicissimo: si mettono laggiù i materiali, non ci si occupa di nulla, e... ecco fatto!

590. (*P. A. altra angolazione di q.* 586). Sul piano mobile, attraverso lo sportellino che si apre ad intervalli, escono i grammofoni costruiti.

591. (*P. A. come* 589). Il vecchietto stringe la mano a Luigi.

VECCHIETTO
— I miei complimenti. È veramente meraviglioso.

Luigi scende dal palco (a d.). Il vecchietto tira fuori di tasca il discorso e lo legge. (TERMINA IL CORO).

VECCHIETTO
— Signore, signori... In questo giorno solenne in cui la macchina ha provato che se può sostituire la mano dell'uomo essa non può sostituire il suo cervello...

592. (*P. M.*). Luigi si guarda attorno sorridente

VECCHIETTO (*f. c.*)
— ...permettetemi di rendere omaggio innanzi a tutto al possente creatore che presiede ai destini di questa fabbrica...

Luigi vede qualche cosa (*f. c.*) e diventa serio.

VECCHIETTO (*f. c.*)
— ...Quest'uomo che malgrado i suoi modesti inizi...

593. (*P. A. Corrispond.*). L'ispettore (*di q.* 578) si leva le mani di tasca, e incrocia le braccia.

VECCHIETTO (*f. c.*)
— ...ha saputo conquistare un posto che gli assicura l'ammirazione...

594. (*P. A. Riduz. di q.* 592). Luigi sempre più imbarazzato. Gli si avvicina, e gli batte affettuosamente sulla spalla il vecchietto sordo (*di q.* 585).

VECCHIETTO (*f. c.*)
— ...dei suoi contemporanei; questo organizzatore il cui nome rimarrà per sempre legato alla storia del grammofono...

595. (*P. A. come q.* 591).

VECCHIETTO
— ...questo filantropo, questo grande cittadino...

596. (*P. M.*). Nell'ufficio di polizia. Un ispettore guarda le fotografie di Luigi.

ISPETTORE
— Questa canaglia!... Questo vecchio furfante: è proprio lui! Lo riconoscete?

L'interrogato risponde:

ALTRO ISPETTORE
— Lo credo che lo riconosco: sono io che l'ho arrestato!

(*carr. indietro*). Entrano in campo anche i banditi.

CAPOBANDA
— Ebbene: se volete arrestarlo di nuovo bisogna che vi sbrigliiate!... Ora che è avvertito piglierà il largo: non sta ad aspettarvi!

PRIMO ISPETTORE
— Va bene! (ai suoi dipendenti). Andate laggiù!

597. (*P. A. come* 595). Il vecchietto sul palco.

VECCHIETTO
— In questi minuti storici sento lo sguardo di fuoco dell'avvenire dirigersi verso la fiamma lampeggiante del presente!

(BATTIMANI). Luigi sale sul palchetto (*da destra*). Il vecchietto gli stringe ancora la mano. I due si abbracciano e si baciano. Il vecchietto esce (*da sinistra*).

598. (*C. M.*). Esterno. Davanti al portone dell'ufficio di polizia, gli agenti montano in un'automobile che parte (*da sinistra*).

599. (*P. M. Ingr. di q.* 597). Comincia a tirare il vento (LA MUSICA RIPRENDE SUL MOTIVO SOLENNE DELL'ULTIMO CORO). Luigi sul palchetto guarda melanconico verso...

600. (*P. A. come q.* 593) ...l'ispettore che lo fissa.

601. (*P. A. come* 597). Luigi.

LUIGI (quasi tra sè)
— Io ora debbo partire! (Più forte). Signori. Ora che la messa in moto di questa fabbrica ha coronato l'opera mia...

602. (*P. A. come* 600). L'ispettore.

LUIGI (*f. c.*)
— ...io non ho più niente da fare, in mezzo a voi.

603. (*P. A. come* 601). Luigi.

LUIGI
— Io vi lascio! Ma faccio dono delle mie fabbriche a tutti coloro che hanno collaborato con me...

604. (*P. A. come* 594). Il vecchietto sordo che ha tagliato la ghirlanda sta ripassando il suo discorso. Un uomo in cilindro lo spinge verso sinistra (*f. c.*).

LUIGI (*f. c.*)

— ...E per essi che le macchine lavoreranno.

605. (*P. A. come* 603). Luigi.

LUIGI

— Quanto a me... Il destino mi chiama verso un'altra strada!

Egli si avvia (*a destra*). Entra (*da destra*) il vecchietto sordo che cerca di trattenerlo.

VECCHIETTO SORDO

— Non ve ne andate.

606. (*C. M.*). Gli operai acclamano Luigi (ACCLAMAZIONI).

607. (*P. A.*). Tra gli operai, Jeanne e il suo fidanzato abbracciati, acclamano Luigi.

608. (*P. M. corrisp.*). Emilio li guarda con melanconia

609. (*P. A. come* 607). Jeanne e il fidanzato.

610. (*P. M. come* 608). Emilio abbassa la testa e si avvia (verso sinistra).

611. (*P. A. come* 605). Luigi firma in un album, poi esce (*da destra*). Il vecchietto si toglie il cilindro e lo posa sul palchetto. Il vento, che si fa sempre più forte, trascina il cilindro e il vecchietto si affanna per non farlo portar via e per non far volare le carte che ha davanti a sè.

612. (*C. M.*). All'ingresso della fabbrica giunge l'automobile della polizia. Gli agenti scendono.

613. (*P. A. come* 604). Entra (*da sin.*) Luigi. Un uomo (*entrato da d.*) gli porge cilindro e guanti. Luigi esce (*da destra*).

VECCHIETTO SORDO (*f. c.*)

— Un poeta...

614. (*P. A. come* 611). Il vecchietto, mentre aumenta la forza del vento, legge il suo discorso.

VECCHIETTO SORDO

— ...ha detto in un... verso celebre: alleviamo le anime nostre ed i nostri cuori, come la madre alleva il suo bambino.

615. (*Dett.*). Un gruppo di bandiere piantate su di una insegna della fabbrica, agitate fortemente dal vento.

VECCHIETTO (*f. c.*)
— Queste parole mi ritornano alla mente oggi, quando io vedo...

Le sue parole sono quasi coperte dal fragore prodotto dal vento.

616. (*Part.*). Le mani guantate degli invitati si appoggiano alla sommità dei cilindri, perchè il vento non li porti via.

617. (*Dett.*). Sul tetto il vento trascina la valigia semiaperta lasciata dal bandito.

618. (*Dett.*). Mentre la valigia viene a fermarsi sull'orlo del tetto, cominciano a volare le prime banconote.

619. (*P. A. come* 614). Mentre il vecchietto parla, un biglietto da mille va ad incollarsi sul suo viso.

VECCHIETTO
— ...In questa magnifica adunata...

620. (*Dett. come* 618). Altri biglietti da mille volano.

VECCHIETTO (*f. c.*)
— ...di spiriti eletti...

621. (*P. M.*). Ai piedi degli invitati si viene a fermare un biglietto da mille.

VECCHIETTO (*f. c.*)
— ...un uomo di eccezione, il quale...

622. (*P. M. Contigua in alto*). Gli invitati, reggendosi il cilindro con le mani, fissano il biglietto; inghiottono saliva; poi si scambiano un'occhiata, e si danno un contegno.

VECCHIETTO (*f. c.*)
— ...ci prepara certamente... delle gradite altre sorprese.

623. (*Dett. come* 620). La valigia aperta: i biglietti volano.

624. (*P. M.*). Luigi si accorge di ciò che sta succedendo dei suoi soldi, e si precipita (*f. c.*) a destra.

625. (*P. A. come* 602). L'ispettore, tenendosi la bombetta con le due mani, corre (*f. c. a sinistra*).

626. (*C. M.*). Al di sopra delle teste degli invitati che si reggono i cilindri, contro la parete di fondo, si incontrano Luigi ed Emilio, entrati di corsa (*da destra e sinistra*).

627. (*P. M. Ingr. del preced.*). Luigi accenna verso...

628. (*P. A.*). ...l'ispettore con bombetta che, entrato da destra, si incontra con l'ispettore arrivato in macchina con gli agenti (*entrato da sin.*).

629. (*P. M. come* 627). Luigi ed Emilio scappano (*a sin.*).

630. (*P. A. come* 619). Il vecchietto sul palco.

VECCHIETTO
— E possiamo dichiarare a testa alta che i de... i destini futuri dell'umanità ci appaiono pieni di promesse, e che noi potremo raccogliere fra poco i frutti... i frutti...

Alle spalle del vecchietto gli invitati cominciano ad alzarsi.

631. (*Dett. come* 623). La valigia e i biglietti.

632. (*F. I. Riduz. di q.* 622). Gli invitati ormai non si trattengono più.

633. (*Dett. come* 631). La valigia e i biglietti.

634. (*F. I. come* 632). Un invitato si stacca dal gruppo per afferrare un biglietto: è il segnale per gli altri.

635. (*P. A. come* 630). Il vecchietto lotta per non farsi portar via le carte dal vento. (MUSICA: CESSA LA MARCIA SOLENNE).

636. (*F. I.*). Gli invitati scendono dal palco.

637. (*C. L. Dall'alto*). Luigi ed Emilio corrono. Il sorvegliante con baffoni afferra Emilio.

638. (*P. A.*). I due lottano. Emilio si libera; alza una mano per colpire l'altro.

639. (*Dett. come* 633). La valigia, ormai vuota, cade dall'orlo del tetto...

640. (*P. A. come* 638). ...e va a finire sulla testa del sorvegliante con baffoni. Questi crede ad un pugno di Emilio, e spaventato fugge (*f. c. a sin*). Emilio fugge verso il fondo. (RIPRENDE LA MUSICA).

641. (*F. I.*). Il sorvegliante con baffoni, che si regge la testa dolorante, si scontra coi poliziotti, ai quali indica (*verso destra*) la direzione dei fuggitivi.

642. (*F. I.*). Folla di invitati (*pan. sin.*) che si affannano ad afferrare i biglietti volanti.

643. (*P. M. come* 635). Il vecchietto, rimasto solo sul palco, senza accorgersi di ciò che succede attorno a lui, continua a declamare il suo discorso.

644. (*C. T.*). Il cortile è pieno di uomini in cilindro che inseguono i biglietti.

645. (*P. A. come* 643). Il vecchietto declama.

646. (*C. M. Ingr. di q.* 644). La confusione è al colmo (*pan.*).

647. (*F. I.*). (*Altra angolazione*). Entra (*da d.*) un uomo che rincorre un biglietto. Lo seguono di corsa gli altri.

648. (*C. L.*). Gli uomini in cilindro incolonnati quasi, in piccole squadre, corrono verso il fondo.

649. (*P. A. come* 425). I lavabi. Gli operai escono (*da d. a sin.*). L'ultimo è Emilio che si arresta, e si guarda attorno.

650. (*C. M.*). Un angolo del cortile. Un uomo che sembra Luigi entra correndo (*da d.*) e si china a raccogliere un biglietto. Il piccolo gruppo dei poliziotti che sopraggiunge lo afferra...

651. (*P. A. Ingrand. del precedente*). ...gli toglie gli occhiali: non è Luigi. I poliziotti tornano a correre (*f. c. a destra*).

652. (*P. A. come* 649). Accanto ad Emilio è ora Luigi che ha indossato una tuta della fabbrica. I due fuggono (*f. c. a destra*).

653. (*F. I. Riduz. di q.* 645). Mentre il vecchietto parla, il vento gli porta via di mano le carte. Egli finalmente solleva...

654. (*P. P. Ingr. di q. preced.*). ...la testa stupita, e vede...

655. (*C. L. come* 637). ...Il cortile deserto. Due gruppi di uomini in cilindro entrano (*dai lati del fotogramma*); si incrociano; escono (*dai lati opposti*). Entra lo zio di Jeanne che va verso il fondo, scivola e cade lungo disteso a terra. (LA MUSICA È DIVENTATA UNA MARCIA SUL MOTIVO DEL LAVORO FORZATO).

656. (*F. I. come* 653). Il vecchietto cade estenuato dietro il palchetto.

657. (*C. M. Ingr. del preced. ma inquadrato lateralmente*). Le impalcature che sovrastano il palchetto vengono fatte inclinare dal vento.

658. (*C. M. Simmetrica alla precedente*). Le impalcature si inclinano di più e finiscono con l'abbattersi del tutto.

659. (*Part.*). A terra. Il vento trascina verso il fondo biglietti da mille e cilindri che gli invitati rincorrono.

660. (*F. I.*). In mezzo alla confusione generale, lo zio di Jeanne barcolla.

661. (*C. L. come* 655). Gli invitati corrono verso il fondo (*attacco sul movimento del q. preced.*). Dal fondo (*a sin.*) avanza correndo la squadra dei sorveglianti e poliziotti.

662. (*F. I. Ingr. di q. precedente*).

663. (*C. L. come* 661). Sorveglianti e poliziotti vanno (*f. c.*) a destra. Avanza correndo (*dal fondo*) lo zio di Jeanne che giunto al centro del quadro si getta a sedere a terra...

664. (*C. M. Ingr. di q. preced.*). ...e si mette a contare i biglietti da mille che ha raccolto. Un cilindro gli va vicino. Egli lo allontana con una manata.

665. (*C. L. come* 663). Lo zio di Jeanne a terra, in mezzo al turbinìo dei biglietti che vòlano.

(*Diaframma in chiusura*).

666. (*C. L. Diaframma in apertura. Pan. destra e carrello*). Un ballo all'aperto, sulle rive di un fiume. Un natante decorato con un'infinità di nastri pendenti. Coppie di operai della fabbrica danzano.

Coro (sul motivo dell'organetto del « Parco magico »)
— « Vivrò sempre con te,
dolcezza infinita,
Un bacio tuo mi dà
La più gran felicità...
Perchè il tuo cuore può
Donarmi l'amor...

667. (*P. M. Ingr. di q. preced. e panoramica*). Jeanne ed il suo fidanzato ballano abbracciati affettuosamente.

Coro
— ...l'ebbrezza che il cuor mio sognò ».

668. (*P. M.*). Emilio poveramente vestito canta (accompagnato dalla voce di Luigi *f. c.*).

Emilio e Luigi
— « Noi non dobbiam
Pensare al matrimonio
Perchè siam nati liberi così

Entra (*da sin.*) Luigi che gli dà una gomitata.

...Bastan per noi...

669. (*P. A. Riduz. del precedente*).

...gli amori vagabondi,
Senza famiglia, senza schiavitù...

Luigi si china a terra poi si rialza.

...Oggi siam qua, doman di là...

I due si guardano sorridendo.

670. (*F. I.*). Un gruppo di contadini scamiciati cantano sdraiati sull'erba. Uno beve da una bottiglia. Un altro getta in avanti qualche soldo.

Coro
— « Lunga è la terra e generosa,
Ricca di donne e di bontà.

671. (*P. A. come* 669). Luigi ed Emilio.

Coro
— Quando vedrem la fin del mondo
Soltanto allor ci penseremo ».

Luigi guarda verso terra...

672. (*P. P. Contigua in basso*). ...Ai suoi piedi cade qualche soldo. Egli si china a raccogliere.

Coro
— Suvvia gettiamo le catene
Che trascinammo notte e dì.

673. (*Part. Contigua in alto*). Le mani di Luigi contano i soldi raccolti, prendono la mano di Emilio e vi depongono la metà delle monete.

Coro
— L'aria libera c'invita
A noi...

674. (*P. A.*). Luigi ed Emilio (*altra angolazione*).

Coro
— ...A noi la libertà! ».

Luigi si toglie il berretto. Anche Emilio saluta con un gesto della mano. I due si volgono di spalle e cominciano a camminare. Dal fondo della strada avanza una ricca automobile. Luigi si volge nostalgicamente a seguirla con lo sguardo mentre essa va (*f. c.*) a destra.

675. (*P. M. Ingr. del precedente*). Luigi scrolla la testa. Emilio alle sue spalle l'osserva poi gli dà un calcione nel sedere e l'invita a seguirlo.

Coro (riprendendo il ritornello)
— « Suvvia gettiamo le catene
Che trascinammo notte e dì...
L'aria libera c'invita
A noi... A noi la libertà!... ».

Luigi restituisce ad Emilio il calcio. I due si allontanano verso il fondo della strada inseguendosi allegramente.

(*Diaframma in chiusura*).

(La musica prosegue in sordina il motivo della libertà, sulla parola: FINE).

Come si parla al microfono

Il parlare davanti al microfono presuppone una tecnica non solo in chi opera al tavolo di mischiaggio ma anche nell'attore che dà il suo contributo vocale. Una tecnica di lavorazione non può tuttavia esistere se non è originata da una specializzazione o, per la meno, da un corso preparatorio, atti a far conoscere tutte le nozioni caratteristiche che ad essa si riferiscono. Le qualità fonogeniche dell'attore cinematografico, quelle qualità cioè che rendono gradita la sua voce ad un apparecchio fisico, prettamente obbiettivo, non sono in genere innate nell'individuo ma possono essere sviluppate solo attraverso uno studio cosciente delle necessità della ripresa sonora.

Gli esempi in merito, seppure sporadici per una generale misconoscenza del problema del suono, non mancano tuttavia di porre in rilievo quanta importanza possa avere sul rendimento finale della registrazione l'aver educata la propria voce al mezzo di ripresa, rendendola plastica e gradevole per quel piccolo apparecchio che prende il nome di microfono appunto in virtù della sua capacità di esser sensibile anche alle minime oscillazioni dell'aria.

Sensibilità tanto spiccata da fargli percepire facilmente tutti quei fievoli suoni che l'orecchio umano, organo fisiologico perfetto in tutti i suoi particolari, non percepisce tuttavia in forma nitida o non percepisce affatto.

Dizione, pronunzia, mancanza di cadenza, buona voce sono tutte doti che l'attore deve possedere in modo eccelso e tanto più l'attore cinematografico che non recita per un determinato numero di spettatori ma per un pubblico praticamente numerosissimo.

Sarebbe tuttavia un errore ritenere che ciò basti a creare una buona voce per il cinema. La registrazione del suono su pellicola ha creato necessità nuove, che si ignoravano del tutto nella stessa registrazione su disco e nelle trasmissioni radiofoniche, pur essendo anch'essi mezzi

tecnici che si riferiscono alla fonazione e richiedono la presenza di microfoni.

Il concetto nuovo ed essenziale introdotto dal film sonoro sta nel fatto che il suono non è più programma a sè, ma parte integrante di uno spettacolo costituito anche di immagini.

Se l'orecchio, in un'audizione radiofonica o di dischi, può talvolta dimenticare taluni difetti, perchè l'attenzione è tutta concentrata nelle cose che si ascoltano, ciò non avviene di solito nel film.

Senza voler qui discutere il predominio del suono sull'immagine o viceversa, è innegabile però che, in taluni momenti dello spettacolo cinematografico, si ha un sopravvento assoluto dell'azione scenica — ed allora occorre che il suono sia tanto reale, privo di difetti e simile a quello cui l'orecchio è abituato, da non creare disturbi o distrazioni — e che al contrario si hanno momenti in cui il suono ha la suprémazia sullo spettacolo visto — ed allora è proprio per questo motivo che è necessaria una fedeltà assoluta nel suono riprodotto.

Si deve inoltre considerare che il film è uno spettacolo a carattere duraturo ed universale; il suono registrato e le immagini riprese restano invariabili per un tempo pari alla durata o resistenza della pellicola sul commercio. Invece il teatro, la radiofonia ed in un certo senso il disco — che per il suo basso costo si ripete facilmente in edizioni successive ogni qual volta se ne presenti la necessità — hanno la durata stessa dell'azione vocale o visiva. Mentre questi sono pertanto destinati ad un pubblico che diremo immediato, e per ogni nuovo spettacolo può variare — anzi varia senz'altro — l'interpretazione, il film, fatto per un pubblico vastissimo e non immediato, resta immutabile nella sua recitazione.

Per le ragioni alle quali si è ora accennato il suono deve essere posto sullo stesso piano di importanza della ripresa delle immagini, ed il microfono, pur essendo entità materiale trascurabile, deve essere lasciato libero di esplicare la sua delicata funzione di strumento sensorio delle modulazioni dell'aria, secondo le sue possibilità e le sue esigenze.

Si è spesso discusso se il sonoro rappresenti un regresso od un progresso nei riguardi del film muto. Lasciando ai teorici le anfrattuosità di una discussione che non interessano questi appunti, mi sembra che il problema ha un suo lato pratico, che non deve essere del tutto trascurato anche perchè è quello che maggiormente interessa il produttore: giungere al plauso del pubblico accontentandolo nelle sue aspirazioni e nei suoi desideri.

Ritengo che questa clausola non sia affatto restrittiva nei riguardi dello sviluppo estetico del film, ma che possa piuttosto acquistare un valore estensivo.

Quindi, dato che il film sonoro è meglio accetto alla totalità degli spettatori, lasciamo da parte sul campo della pratica le discussioni teoriche e cerchiamo di giungere a dare forma artistica al film sonoro. Il quale deve possedere forma d'arte nel suo intimo legame di immagini e suoni e non in quanto immagine o suono.

In questi appunti tuttavia non dirò del contributo artistico che può essere apportato dal sonoro. Ritengo infatti che esistono nelle evoluzioni delle arti alcune tappe da raggiungere e da superare prima che si possa parlare dei problemi estetici.

Idealmente sono propenso ad un sonoro areale, dando a questa parola non tanto il valore di innaturalezza delle modulazioni quanto quello di distacco dalla pura, semplice e formale riproduzione del suono dal modo con cui esso ci si manifesta nella vita quotidiana. Tuttavia si potrà parlare di tale presupposto estetico e delle sue forme rappresentative solo allorchè si è raggiunto un perfezionamento reale nella fonogenia degli attori e nella fedeltà di riproduzione degli impianti da registrazione.

Per tale ragione questi appunti si limitarono ad indicare all'attore come esso deve parlare per il microfono ed a spiegare perchè la parola, pronunziata nella sua forma e nel modo usuale, non ha qualità fonogeniche.

Il progresso industriale ha notevolmente perfezionato i mezzi meccanici della registrazione e della riproduzione della parola incisa su pellicola. Tuttavia ci si è sempre preoccupati e si continua a preoccuparsi solo della bontà e fedeltà degli impianti, e poco o nulla di efficace si fa dal punto di vista fonetico.

La conoscenza degli usi dei teatri di posa mi ha convinto che tuttora i provini fatti agli attori, per giudicare della loro maggiore o minore capacità di interpretare una data parte, servono solo per avere un'idea della loro fotogenia. Per il produttore e per il regista raramente esiste il problema della valutazione della voce; in ogni caso un provino mal riuscito per la voce non è mai sufficiente a far scartare l'attore accettato per il suo fisico.

Nel film muto la recitazione dell'attore era esclusivamente mimica; il gesto, l'espressione degli occhi, il movimento dei muscoli facciali erano i soli fattori che un attore doveva curare ed erano i soli mezzi che

esso aveva per esprimersi. Ciò nonostante la mimica cinematografica è sempre stata molto dissimile dalla mimica teatrale e da quella usuale. La macchina da presa ha modificato i rapporti tra spettatore ed attore; variando le grandezze delle immagini proiettate sullo schermo ha portato tutti gli spettatori alla stessa distanza dalla scena; creando il primo piano essa ha permesso di vedere le cose in modo del tutto diverso da come si è abituati a vederle in realtà. Uno dei mezzi più espressivi del cinema è appunto quello che il Bèla Balàzs chiama *microfisionomia*, la possibilità cioè di avvicinare tanto la macchina da presa — e quindi lo spettatore — da vedere « entro lo stesso viso fisionomie parziali che esprimono qualche cosa di diverso dalla fisionomia completa ». E cioè: « Oltre al viso *che si fa* la camera scopre il viso *che si ha* e che non si può nè cambiare nè controllare. La vicinanza della camera penetra nelle superfici piccole ed incontrollabili del viso e fotografa così il subcosciente. Il viso umano, visto così da vicino, diventa un documento ».

Come esiste nel cinema questo potente mezzo di differenziazione dovuto alla presenza della macchina da presa, ed allo stesso modo che esso è stato tanto potenziato da far nascere il problema artistico del film, in quanto rappresentazione di immagini, analogamente si può giungere ad un processo differenziativo per il suono.

E poichè nelle parti fisiche e meccaniche del sonoro si sono finora ottenuti o sono ottenibili buoni risultati, occorre allora studiare la necessità di emissioni fonetiche d'ordine fisiologico atte alla registrazione su pellicola. Allora sarà possibile portare su un piano artistico la *microfonia*, in conformità a quanto si è fatto per la *microfisionomia*.

Il microfono possiede una sensibilità superiore a quella dei timpani. Ma si tratta di una sensibilità bruta, non modellata e non selettiva come può essere quella derivante dal gioco armonioso dei nostri organi, perchè esso non ha la flessibilità di un organo vivente ma l'inerzia caratteristica della materia.

Restando nel campo dei paragoni con la macchina da presa dirò che, come l'inquadratura è il limite marginale e non di profondità dell'estensione del campo visivo, così l'inerzia della membrana mobile del microfono segna un limite esterno e laterale alle possibilità sensitive dell'orecchio umano.

Per questa sua caratteristica il microfono ha bisogno di condizioni acustiche particolari e di atti fonatori appropriati.

La voce registrata deve essere diversa da quella diretta per varie ragioni.

Innanzi tutto nella voce, diretta ad un auditorio antistante, i difetti vocali passano in seconda linea perchè quel che conta è il magnetismo personale che emana dall'attore. V'è una personalità vivente col prestigio della sua presenza, vi è un contatto diretto tra attore e pubblico per cui l'uno può penetrare nei desideri dell'altro, adattando e modificando il suo modo di parlare secondo le necessità del momento. Si stabilisce in altri termini un rapporto di simpatia e di reciproca comprensione che l'attore intelligente può sfruttare a suo esclusivo vantaggio.

Nella voce registrata l'individuo scompare; resta la sua fredda immagine proiettata sullo schermo. La voce quindi più che essere semplicemente naturale deve esser tale da dar vita a quel tanto di chiaro e di scuro che compare sullo schermo: deve essere più persuasiva, più scandita e più intelligentemente modellata della voce usuale, deve essere adatta non al pubblico momentaneo ma ad un pubblico universale.

In secondo luogo si può affermare che il microfono ha abolito in senso estetico l'inquadratura. All'atto della ripresa non esiste più un solo campo cinematografico entro il quale l'attore viene isolato nello spazio e nel tempo, ma esiste un campo acustico di isolamento della scena esteso a tutto il teatro di posa ed idealmente presente nell'inquadratura.

Il primo piano non è più un mezzo espressivo astratto che la macchina da presa strappa dalla realtà per creare un'espressione cinematografica, ma è un momento della vita, un attimo di espressione vissuta portato a contatto immediato dello spettatore, con i mezzi fotografici e sonori del film.

In terzo luogo la voce deve essere priva delle alterazioni dovute all'ambiente, almeno limitatamente alla registrazione; in caso contrario si viene a perdere l'intelligibilità delle parole per la presenza contemporanea, all'atto della proiezione, di due deformazioni ambientali di cui l'una incisa col suono e l'altra presente nella sala di riproduzione.

Questa condizione, che ha portato all'isolamento acustico delle pareti dei teatri di posa, impone all'attore una tecnica vocale appropriata. Quando si parla in ambienti destinati alla registrazione del suono si ha l'impressione che la voce sia sorda, povera di timbro, mancante di colore locale; in questi casi di solito l'attore tende ad aumentare il volume della sua voce annullando facilmente i vantaggi ottenuti con i rivestimenti acustici.

La quarta ragione per cui la voce registrata deve essere diversa da quella diretta sta nel fatto che essa deve subire alcune manipolazioni e

variazioni da parte del tecnico del suono e dell'operatore di proiezione, le quali alterano tanto meno le sue qualità quanto più essa è rispondente alle necessità del microfono.

Le regolazioni operate soprattutto dal tecnico del suono hanno lo scopo di supplire all'inabilità di parlare davanti al microfono.

Un paragone renderà più evidente questa necessità. Se l'attore, nel muoversi davanti alla macchina da presa, si sposta continuamente avanti ed indietro, l'operatore, durante la ripresa, deve necessariamente adattare il fuoco dell'obbiettivo in modo da avere sempre nitida l'immagine che si proietta sull'emulsione della pellicola. Se i movimenti dell'attore fossero frequentissimi ed assai rapidi è chiaro che le difficoltà di messa a fuoco diverrebbero notevoli al punto che si dovrebbe finire con l'accettare qualche sfocatura.

Il tecnico del suono fa la stessa operazione ora accennata; in senso lato potremo dire che esso tende a mantenere il più possibile la voce nel campo focale della registrazione sonora. Più è costante la voce meno il tecnico dovrà lavorare. La prima delle proprietà fonogeniche consiste appunto nel saper parlare senza che sia necessaria la presenza del tecnico, nel saper cioè trovare un volume di voce appropriato alla distanza attuale dal microfono ed al grado di sensibilità scelto dal tecnico, e saperlo mantenere, per tutto il tempo necessario, nei limiti di profondità acustica ammessi dalla registrazione.

Ciò non vuol dire che bisogna parlare sempre con voce monotona ma vuol significare semplicemente che occorre una voce adatta.

Un'altra condizione imposta dal microfono riguarda il volume del suono, la forza cioè con la quale sono emesse le voci, che non può essere elevata a volontà.

Nella pratica quotidiana, l'intensità della nostra voce viene da noi regolata in funzione dell'ambiente in cui ci troviamo. Per ottenere ad esempio un suono medio occorrerà all'aria aperta più volume sonoro di quanto ne occorre in una stanza piccola senza mobili ed a pareti lisce.

Per il suono registrato deve esistere una quasi totale indipendenza dalle condizioni acustiche dell'ambiente. Il sottovoce deve essere tale in senso assoluto, e così il forte, il piano, il fortissimo, ecc.; queste intensità devono cioè essere scelte non in riferimento alle condizioni del locale ma in rapporto tra di loro. E poichè la colonna sonora occupa sulla pellicola uno spazio di circa tre millimetri, e oscillazioni massime, e quindi il massimo volume sonoro compatibile colle possibilità della registrazione, non devono superare questo limite. Ne deriva che non solo

non è possibile gridare a volontà davanti al microfono ma che lo stesso parlar forte a certe distanze può essere nocivo, inefficace ed inespressivo.

Le ragioni fin qui elencate sono sufficienti a far sorgere il problema dell'esistenza di una tecnica vocale per il microfono.

La sensibilità di questo apparecchio è tale che i suoni *bene impostati* e solo essi ottengono una facile registrazione.

Tale sensibilità permette di ricevere con fedeltà e con rispondenza anche i più deboli *pianissimo* purchè essi siano pieni di timbro; per i *forte* al contrario non è necessario alcuno sforzo fisiologico: essi saranno tanto più facilmente resi quanto meno tendono al *grido*.

« L'organo della voce — scriveva Luigi Rasi — somiglia in apparenza all'organo della vista e dell'udito, ma ne differisce in un punto essenziale. Si vede e si ode non volenti; si parla solo quando si vuole. Ancora: talvolta nè si vede, nè si ode come si vorrebbe; si regola il tono della voce a piacere ».

« Mentre dunque non può esserci un'arte per vedere e per udire, è chiaro che ce ne possa essere una per parlare, essendo la parola suscettibile di modificazioni risultanti dalla volontà dell'uomo ».

Lo stesso Rasi fa questo paragone veramente efficace:

« L'organo della voce può somigliarsi ad un pianoforte. Non saper modulare la voce, non saper dare ad essa il colorito dovuto, insomma: non saper leggere e parlare, vale quanto mettere le mani alla cieca sulla tastiera di un pianoforte: non ne uscirà che un accozzo di note barbaro, assordante ».

Le più importanti norme da seguire per parlare in forma adatta al microfono si riassumono brevemente nei tre seguenti canoni: buona respirazione, voce appropriata, impostazione perfetta.

La respirazione anche nel parlare normale costituisce un notevole intralcio alla formulazione di frasi complete ed è spesso di ostacolo per il ritmo del buon parlare.

A questo difetto che è già dannoso di per sè stesso e che viene stranamente accentuato durante la registrazione si può porre riparo in un sol modo: imparando a respirare. Il debole soffio che deriva dalla emissione forzata dell'aria dai polmoni, normalmente non è sentito dall'orecchio; durante la registrazione invece, e per particolari posizioni del microfono in vicinanza dell'attore, esso può essere fortemente esaltato ed in ogni caso occorre che sia eliminato.

Oltre ad essere silenziosa, la respirazione dell'attore cinematografico deve essere tale da non ostacolargli la corretta dizione e da non

farlo giungere alla fine della frase con la voce arrantolata o priva di fiato.

Il saper inspirare ed espirare è una tecnica. È erroneo ritenere che durante la parola l'atto respiratorio non sia dissimile da quello normale, praticato durante i periodi di silenzio.

La respirazione normale è salubre solo allorchè avviene attraverso le narici e, per agevolare il processo vitale di scambio che ha luogo nei polmoni tra aria ossigenata e sangue ricco di anidride carbonica, dovrebbe comportare una fase inspiratoria lenta e una fase espiratoria rapida.

La fonazione invece avviene secondo una tecnica esattamente inversa della precedente: inspirazione rapidissima, durante le pause del parlato, ed espirazione lenta, frazionata e di forza variabile durante l'emissione della voce.

Le norme per una ginnastca polmonare sono in genere basate su un controllo delle varie fasi di respirazione e della loro durata; i teorici non sono tuttavia concordi sui modi con i quali essa deve svolgersi.

Io ritengo che la forma migliore per giungere ad un controllo completo del fenomeno respiratorio sia data dalla lettura ad alta voce proporzionata alle possibilità iniziali dell'allievo e continuata e dosata nel corso delle lezioni. Soprattutto per coloro che hanno una voce debole, il controllo del suono, per esempio a mezzo di strumenti indicatori o di apparecchi di vario genere, può portare ad uno sviluppo progressivo delle facoltà respiratorie e della facilità di scandire le parole.

Il giudizio formulato ad orecchio, può in linea di massima giovare nello studio preparatorio od ausiliario del parlare al microfono, ma i soli vantaggi reali per un attore cinematografico si possono ottenere davanti al microfono seguendo la voce con l'obbiettività degli strumenti di controllo.

Ritengo tuttavia che un controllo veramente utile può essere dato dal tubo oscillografico, sul quale sia l'allievo che l'insegnante possono controllare in forma diretta ed immediata le modulazioni vocali.

L'esercizio davanti al tubo catodico richiede una notevole costanza ed assiduità nell'allievo e deve essere graduato da parte dell'insegnante in modo che chi parla, quasi senza accorgersene, aumenti progressivamente la capacità respiratoria dei suoi polmoni e conseguentemente la forza di espirazione durante la fonazione.

Questo controllo porta automaticamente all'eliminazione del soffio o del rantolo durante il respiro e normalizza tutte le facoltà vocali.

Sulle qualità della voce scrive il Gattinelli: « una voce dolce, sonora, penetrante è un dono naturale così pregevole per l'artista di teatro che può portarlo ad alto grado rispetto allo spettatore: se la natura con ciò ha fatto molto per esso, resta però all'arte di compiere l'opera ».

Nella voce si devono considerare: la dizione, l'impostazione, il timbro ed il volume.

La dizione è il modo di pronunziare le parole. Una dizione corretta implica, quindi, la facoltà di saper ben parlare la lingua, di saper superare con chiarezza e precisione tutte le difficoltà che possono essere presentate da talune consonanti o da talune combinazioni di lettere (in italiano ad esempio le *sc, zz gl,* ecc.) ed è principalmente basata sulla eliminazione di ogni cadenza, soprattutto se è di origine dialettale.

L'incertezza od un difetto nella pronunzia, la poca chiarezza delle parole, un succedersi aritmico del periodare privo di colore stancano l'uditore.

La presenza del microfono, isolando la parola dal suo spazio naturale, cioè dallo spazio tridimensionale usuale, la riduce ad una entità fisica appiattita dietro lo schermo, fissa nella sua origine, spesso priva o falsa di colore ambientale.

In queste condizioni i difetti di dizione vengono automaticamente esaltati o per lo meno giungono all'uditore in forma più evidente, togliendo alla voce quel fascino che il Préville affermava essere « tale da supplire spesso al talento, o, per meglio dire, da sapersi accattivare il pubblico al punto da distrarre la sua attenzione da altri anche gravi difetti ».

Il secondo requisito della voce: l'impostazione, si presenta nuovo per gli attori del cinematografo. Il fatto di aver preso in prestito dal linguaggio del teatro la parola *impostazione* fa subito pensare che con essa si voglia appunto significare la tonalità — o l'ottava — entro la quale deve essere contenuta la parola.

I tecnici del suono intendono come impostazione, in modo analogo a quanto avviene per il canto, la posizione che la voce deve assumere nella scala delle note, ma, per una ragione di carattere contingente, non permettono che questa impostazione sia varia, e farebbero del resto un errore a lasciarla all'arbitrio dell'attore che non conosca le esigenze del microfono.

La cinematografia richiede un'uniformità ed una costanza di voci che può dare l'impressione superficiale di monotonia, incoloritura, schiacciamento e privazione delle belle facoltà oratorie che tanta vivacità e grazia possono esplicare se adoperate con arte in tutta la loro estensione e nella loro pienezza.

Pur tuttavia questa è un'esigenza momentanea del microfono che si limita all'atto solo della registrazione. In effetti nella riproduzione si riacquistano tutte le qualità che l'attore crede di aver sacrificate, a condizione però che esso abbia saputo dare alla sua voce tutto ciò che ad essa chiedono i tecnici del suono.

Ricorderò pertanto che l'impostazione della voce dell'attore cinematografico deve essere limitata alle note di petto. I suoni cosidetti di testa e quelli di mezzo, tutti i suoni cioè che hanno la loro frequenza fondamentale notevolmente alta, non si adattano all'elasticità delle membrane microfoniche.

Non bisogna pertanto mai abusare delle note acute perchè esse danno luogo a intonazioni stridule e sgradevoli.

Questa tecnica richiede d'altra parte un controllo completo delle note basse che devono essere usate con arte.

Il timbro, che è invece la ricchezza e la pienezza del parlare, deve essere vario, ben governato dall'intelligenza dell'attore, rigorosamente esente da monotonia; esso deve supplire all'impostazione monocorde e farla dimenticare allo spettatore.

Nella fusione completa di questi due requisiti, l'attore cinematografico ritroverà la sua più perfetta tecnica vocale adatta al microfono.

Un elevato volume della voce non è essenziale per la cinematografia perchè, come si è già avuta occasione di dire, ad esso supplisce l'amplificazione. Ciò non significa però che le voci fievoli, scarne o deboli siano microfoniche e quindi fonogeniche. Se un'attore ha voce fioca potrà eseguire solo dei monologhi; messo a colloquio con un altro attore costringerebbe quest'ultimo ad abbassare la voce o il tecnico del suono a regolare continuamente, inefficacemente ed illogicamente il suo controllo di volume.

Inoltre a voce fioca corrisponde sempre povertà di timbro, poca efficienza di espressione, monotonia di dizione; in breve chi non ha voce sufficiente non ha voce utile.

Da questi appunti sulla tecnica del parlare al microfono lo studioso comprenderà come questo apparecchio, a torto considerato come un

giudice imparziale della realtà quale noi la sentiamo, sia invece uno specchio aselettivo e obbiettivo di una realtà non fisiologica.

Piccolo ed assai spesso situato nel più recondito cantuccio della scena, sempre al di fuori del campo dell'inquadratura utile, esso è tuttavia senza preferenze. Se noi consideriamo realtà quella che giunge al nostro udito, il microfono è incapace a riprodurla; esso è imparziale per la realtà fisica delle modulazioni, per quella realtà cui il nostro orecchio è sordo per abitudine.

A conclusione di quanto si è detto sin qui dirò che si può giungere a possedere una voce veramente atta alla registrazione attraverso due vie, entrambi non semplici e che richiedono assiduità e costanza nel percorrerle.

La prima è il controllo della voce eseguito da un tecnico che abbia la esatta conoscenza delle esigenze della registrazione e che si giovi per le sue indicazioni di strumenti fisici obbiettivi e ben tarati. La seconda è l'autocontrollo della voce. Quest'ultimo sistema che è certamente più alla portata di tutti, richiede però la conoscenza di numerose premesse teoriche, nonchè un'intelligente valutazione delle proprie facoltà fonatorie, priva di presunzioni e non facilmente accontentabile.

In entrambi i casi la lettura ad alta voce, fatta col controllo continuo del proprio udito, aumenta notevolmente le possibilità vocali, dando ai vari muscoli dell'apparato fonatorio quella agilità e prontezza che sono requisito primo ed indispensabile del ben parlare.

PAOLO UCCELLO

Note

1. *La cinematografia con la sua evoluzione attuale, artistica ed espressiva, ha fatto rapidamente dimenticare tutta la raffinata e lunga serie di polemiche che tentò di demolirla alle sue origini.*

Non si può infatti disconoscere che per oltre un ventennio, sopratutto all'estero, la critica ufficiale fu palesamente ostile verso questa nuova arte, in special modo quando era dovuta a scrittori, a letterati ed a quell'élite intellettualistica che gravitava attorno alle redazioni dei giornali.

Riteniamo molto interessante riportare qui un brano di prosa in cui, con vivace arguzia, si danno alcune definizioni di argomenti e termini cinematografici, che interpretano ironicamente il clima cinematografico di quel tempo.

Le definizioni riportate sono tratte dalla prefazione fatta da Louis Delluc al suo volume « Cinéma et C.ie - Confidences d'un spectateur » edito a Parigi nel 1919.

« Le persone che sono al corrente di tutto ciò che avviene tra le quinte del cinema, o che credono di esserne al corrente, può darsi che definiranno così gli oggetti seguenti.

« Film »: Storia fanciullesca e vuota tratta generalmente da un lavoro teatrale audace, pittoresco e movimentato. La costituzione di un film non deve costare all'incirca nulla, la vendita del film deve arricchire quello che lo ha fatto; vi sono in realtà dei paesi dove i produttori di film guadagnano molto. Ma là non si dà la stessa definizione del termine « film ».

« Scenario »: Espressione umoristica destinata a rendere un po' allegri i programmi freddamente artistici delle grandi firme.

« Teatro di posa »: Sala racchiusa da vetri, dotata di numerose lampade potenti, di praticabili, di decorazioni, di mobili, di drappeggi di velluto, di macchinisti, di tappezzieri, di elettricisti, di correnti d'aria — ma mai di gabinetti — dove gli interpreti girano il film sotto la direzione del « metteur en scène ».

« Operatore » o « Operatore da presa »: Fotografo incaricato di girare la manovella dell'apparecchio registratore. Qualche volta questo essere è artista, ma egli è persuaso di esserlo sempre. Egli raramente è vecchio il che lascerebbe credere che il mestiere uccide rapidamente il suo uomo. Generalmente molto conciliante, l'operatore non può sentire, senza adirarsi, pronunciare le parole « flou », « effluvio » e « falsa tinta », che non hanno significato che per lui.

« Girare »: Si gira dal momento in cui l'operatore gira il suo « moulin à pellicules », perchè egli non lo gira che allorchè la scena è fissata, provata, mobiliata, illuminata. Perciò si dice che l'attrice gira il tal film ed è perciò che si dice che il « metteur en scène » gira il tal'altro film ed è perciò che dell'operatore, che realmente gira, non si dice mai che gira.

« Fotogenico »: Il più grande elogio che si possa fare di una cosa o di una persona giudicata da cinematografisti. Esattamente come se un vecchio generale dicesse di un borghese: « È degno della mia promozione ». Un viso fotogenico è di massima un viso che sarà bello sullo schermo. Abitudinalmente si dice ciò alle signorine insignificanti.

« Cinematografia »: Non si dice più. « Cinegrafia », « cinegrafico » sono fino a nuovo ordine i neologismi degli individui che prendono il cinema sul serio. Ma siccome essi non sono affatto presi sul serio, queste parole passeranno.

« Primo piano »: Fotografia animata di una testa. L'originalità di questo documento non è tanto di lasciare vedere dettagliatamènte lo spessore del belletto o del rossetto, i difetti della bocca, l'inespressione dello sguardo, il talento del fabbricante di parrucche, lo splendore di una collana di perle false, quanto di distogliere l'attenzione dello spettatore a mezzo di un ritratto che non ha alcun lontano rapporto con il film.

« Metteur en scène »: Al di sopra di tutto. Perchè per esempio il tappezziere, che dispone i mobili di decorazione della camera da letto della grande eroina passionale, non è al di sopra del « metteur en scène » che lo guarda mentre lavora? Perchè il « metteur en scène » dà ordini al tappezziere ed il tappezziere non li dà al « metteur en scene. » Il « metteur en scene » dà ordini all'operatore, agli attori, ai macchinisti, alle comparse, a tutti e non obbedisce a nessuno, neppure allo stesso scenario che gli è affidato. Da ciò deriva l'opinione comune che il « metteur en scène » possa essere, meglio di chiunque, operatore, attore, macchinista e senza dubbio comparsa. Eleva il suo prestigio completando il vocabolario cinegrafico con parole ermetiche come: « fondu, sovraimpressione, retrospettiva, dissolvenza incrociata, osservazione, bellezza, psicologia, intensità, amore » ed altre simili delle quali nessun altro al di fuori di lui potrebbe dare la definizione se disgraziatamente i talenti del « metteur en scène » non presentassero questa unica lacuna: incapacità di definire.

Ecco. Con queste poche informazioni possiamo andare al cinema ma vi è permesso di adattarlo agli esseri ed alle loro personalità e di ricordarvi che in certi paesi alcune cose sono diverse, non è vero? ».

Abbiamo lasciato volontariamente in originale alcune parole e la costruzione del discorso per non far perdere al lettore lo spirito contenuto nel brano riportato. Quanto spirito di osservazione e di critica in queste poche definizioni! ma al tempo stesso quanta efficace descrizione di quel che doveva essere il mondo del cinema francese appena venti anni or sono in un periodo in cui da parte di alcuni cineasti (gli italiani, Griffith, lo stesso Delluc) erano state dettate al mondo le leggi estetiche e funzionali della ripresa in teatro di posa (p. u.).

2. *Da qualche tempo si nota, da parte degli industriali del cinema e degli stessi registi, una tendenza a « scoprire » gli attori di varietà e a supervalutarli come possibili attori dello schermo. Succede di conseguenza che lo schermo venga considerato alla stregua del palcoscenico, dove la bravura degli attori di varietà, delle macchiette, dei tipi buffi, dei clowns, consiste appunto nei gesti e nelle battute di spirito. Il « tono teatro di varietà » è portato sullo schermo e si assiste, anzichè a dei film, a dei quadri di rivista, a dei duetti o a dei monologhi, che con le prerogative del cinêma hanno poco a che vedere. Durante la ripresa l'attore di varietà agisce dinanzi al regista così come, sul palcoscenico, agisce di fronte al pubblico. Il regista e i suoi collaboratori divengono gli spettatori e il produttore che ha scoperto la « macchietta » si diverte mentre l'operatore gira. Ancora di più essi provano gusto quando l'attore di varietà improvvisa. Le conseguenze di tale stato di cose si riflettono poi sull'opera ultimata, che risulta evidentemente ibrida dati i presupposti e gli equivoci su cui la ripresa è basata. Con ciò non si esclude che l'attore di varietà possa essere utilizzato nel cinematografo; ma probabilmente occorrerebbe una valutazione più meditata delle sue qualità delle sue attitudini in funzione dell'arte del film, che richiede sistemi e atteggiamenti diversi da quelli richiesti dallo spettacolo.*

3. *Ci sono naturalmente i casi in cui il varietà che è più vicino al cinematografo di quel che non sia il teatro, riesce a dare risultati positivi. Questo è il caso di « Imputato alzatevi! », nel quale si è riusciti ad ottenere una fusione tra Macario e la macchina da presa e l'umorismo caratteristico italiano, rappresentato da una certa corrente giornalistica. Anche se qua e là il film risente di queste derivazioni e la battuta rimane battuta di giornale e non diventa cinematografo, o la spiritosaggine di Macario risente troppo del palcoscenico di varietà, noi preferiamo le mille volte un tal genere di film alla scipita commedia comico-sentimentale. E c'è anche una ragione oltre che artistica, morale e politica; in quanto la commediola di cui s'è detto rappresenta nel cinematografo il genere borghese, e noi non sappiamo assoggettarci all'idea che in Regime Fascista si debba titillare gli spiriti borghesi delle masse con uno strumento così importante come è il cinematografo.*

I libri

HENNY PORTEN: *Von « Kintopp » zum Tonfilm.* Carl Reissner Verlag, Dresden 1932.

Si tratta di un libro scritto con semplicità e senza troppe pretese, non privo, in qualche sua parte, di una sottile vena di umorismo. L'autrice, che è stata in Germania una delle più popolari e benvolute attrici dello schermo, ha avuto una lunghissima carriera. Infatti essa ebbe inizio in quell'epoca, ormai lontana, che precedette la guerra mondiale quando al cinema era ancora affibbiato, in senso ironico e spregiativo, l'intraducibile appellativo di « Kintopp » — e non sembra ancora del tutto ultimata poichè è di quest'anno la prima del film *Der Optimist* in cui ella, nel ruolo di una mamma di mezza età, recita a fianco di Gusti Huber e Victor De Kowa. La Porten, col suo tipo prettamente germanico, ha personificato molto bene per la massa dei suoi compatriotti l'ideale della donna tedesca e di quì il suo grande ascendente sul popolo. Anzi a questo proposito molti anni fa una rivista letteraria poté scrivere scherzosamente che si sarebbe dovuto eleggerla a Presidentessa del Reich poichè, dinanzi alla sua soave grazia di bionda, sarebbero certamente cessate le lotte dei partiti. In quanto alla sua arte ella ebbe soprattutto il dono di esprimere con una semplice e schietta umanità l'inconscio desiderio delle masse di cui incarnava i sentimenti e le aspirazioni. La sua arte non era così fragile ed ambigua come quella della Bergner nè certamente così interiore e raffinata come quella della Nielsen, ma si distingueva sopratutto per una recitazione robusta, sana e cordiale che faceva dell'attrice una prediletta del pubblico tedesco.

Il suo libro, pur trattandosi soprattutto di ricordi personali, può rappresentare, sotto certi aspetti, una fonte non del tutto trascurabile per la storia del cinema. Interessante è specialmente l'inizio della sua carriera in un'epoca in cui il cinema muoveva ancora passi incerti in cerca della sua via. I prima film della Porten erano lunghi circa 60 m. e non duravano più di tre minuti e furono, niente d imeno, film « sonori ». Vale a dire che il film sonoro di quei tempi non era altro che un film muto con l'accompagnamento di un disco di grammofono, cioè un film sincronizzato, come diremmo oggi con linguaggio tecnico più appropriato. Il padre della Porten, che era stato un cantante, ricevè l'incarico

di girare tutta una serie di film simili. Di manoscritti e sceneggiature a quei tempi non se ne parlava. Si cercava un disco fonografico, per esempio un disco con un duetto del Lohengrin cantato da Caruso e dalla Destynn. Poi si dipingeva alla svelta su una tela il paesaggio adatto, si noleggiavano i relativi costumi (esemplari magnifici a cinque marchi al giorno) e si iniziava la ripresa. Il grammofono girava e le voci di Caruso e della Destynn, deformate dalla tecnica ancora imperfetta del fonografo, cantavano. Papà Porten (Lohengrin) e la figlia Henny ancora giovinetta (Elsa) sbarravano gli occhi, alzavano le mani al cielo e facevano gesti tali che sembrava dovessero sradicare delle piante. Ogni volta che Caruso emetteva un do di petto Papà Porten spalancava talmente la bocca come se dovesse volarvi dentro un piccione già bello che arrostito. Beati i tempi della giovinezza del film! Come sempre avviene, in gioventù si è audaci e non ci si spaventa dinanzi a nessuna difficoltà.

Tutto il repertorio delle opere più note dovè constatare questa amara verità, poichè non ve ne fu una che non fosse lasciata in pace. Di tali film se ne fabbricava due ed anche tre al giorno. L'unica pausa era rappresentata dal tempo che il pittore impiegava a dipingere la nuova scena. Essi trovavano poi grande smercio nei baracconi delle fiere e nei piccoli teatri di varietà dei sobborghi e della provincia.

Io stesso mi ricordo di aver assistito a Roma ad una di tali rappresentazioni. Non saprei dire se il film fosse di fabbricazione estera o nazionale poichè ero un bambino e mi ricordo soltanto che si trattava di una scena dei « Pagliacci » di Leoncavallo, forse il famoso prologo. Il film, che fra gli adulti generava molte dicussioni, veniva programmatò al Cinema Diocleziano a Roma, che si trovava nei sotterranei dei Portici di Piazza Esedra. Si trattava di una sola scena che durava quanto il gracidante disco del grammofono. Un pagliaccio usciva da una tenda e gesticolava tremendamente. La fotografia era piatta, grigia, uniforme. Quello di cui mi ricordo molto bene è che non potevo capacitarmi che la voce roca del grammofono collocato ad un lato dello schermo e che quel pagliaccio gesticolante potessero avere nulla in comune.

La vera carriera della Porten cominciò un po' più tardi e fu dovuta, come spesso avviene, ad un caso fortuito. Durante una passeggiata la giovinetta incontrò un corteo di cieche che andavano a passeggio. Questo spettacolo la colpì fortemente e quando fu a casa si provò a riprodurre mimicamente le persone che più l'avessero colpita. La sorella della Porten scrisse allora un soggetto in due atti dal titolo *L'amore di una cieca* poi le due ragazze si presentarono coraggiosamente ad Oskar Messter, il fondatore della prima società cinematografica tedesca. Il risultato fu non solo che il soggetto fu accettato ma che Henny ne fu annche l'interprete. Il film riscosse un grande successo e Messter ricevette un gran numero di lettere da parte di proprietari di cinematografi in cui si chiedevano film con la « bionda cieca » poichè il nome della Porten in quel suo primo film non era neppure stato indicato. Naturalmente Messter non si fece sfuggire l'occasione e legò a sè l'attrice con un contratto e da quel momento i film dell'attrice si seguirono l'uno dopo l'altro. È curioso notare come in Germania nei primi tempi, quando ancora non esistevano le didascalie, vi fosse in molti cinema una specie di dicitore che aveva il compito di spiegare al pubblico la trama del film commentandola durante la pro-

grammazione. I primi accompagnamenti orchestrali furono pianole, organetti di Barberia, fisarmoniche. Un passo avanti fu costituito dal pianoforte a cui poi generalmente si unì un violino.

Fu soltanto alla fine della guerra mondiale che cominciò la grande ascesa del film tedesco ed il primo film in grande stile interpretato dalla Porten fu *Anna Bolena* in cui ebbe come compagno Emil Jannings nella parte di Enrico VIII e per regista Lubitsch. Ma ben presto un altro grande successo arrise all'attrice con l'interpretazione del film *Rosa Berendt* tratto dal dramma omonimo di Gerard Hauptmann. Questo grande poeta tedesco era allora al momento del suo apogeo e la sua produzione teatrale era repertorio normale di tutti i grandi teatri tedeschi. L'Hauptmann, nativo della Slesia, nei suoi primi drammi subì l'influsso di Ibsen e di Tolstoi e fu un naturalista, ma trattò anche il campo della leggenda e del sogno come nella *Campana sommersa* musicata poi dal nostro Ottorino Respighi, dramma singolare in cui l'autore ha voluto chiudere il contrasto tra le forze dei sensi e della natura e quelle dello spirito, nella *Ascensione di Hannele*, in cui sogno e realtà si confondono in una visione di poetica bellezza, e in *Pippa balla*. Dell'*Ascensione di Hannele* la cinematografia tedesca diede un'ottima versione all'epoca del muto, ne è stata poi effettuata anche una versione sonora ma non so con quale risultato. Il dramma *Rosa Berend* appartiene al genere naturalista ed è pieno di un verismo quasi zoliano. Questa grande tragedia di colpevolezza umana ed abbandono spirituale, questa dolorosa rovina di un essere umano dovuta alle circostanze ed all'ambiente non era soggetto facile da portarsi sullo schermo all'epoca del muto. Quando fu deciso di ridurre questo dramma per lo schermo una tempesta di indignazione percorse tutta la stampa. Si diceva che era un delitto verso l'opera letteraria e si invocava Hauptmann perchè non permettesse un simile scandalo. Forse, dice la Porten, oggigiorno nessuna immagina a quante difficoltà ed ostilità andasse incontro a quei tempi chi voleva ridurre per lo schermo un dramma od un romanzo di grande valore letterario. Alla prima rappresentazione avvenuta nel 1919 furono invitati i migliori critici teatrali berlinesi e dalle loro recensioni si capì che forse per la prima volta essi avevano compreso l'importanza artistica del cinema, e l'attrice non ha mai dimenticato il momento in cui, dopo la settantacinquesima rappresentazione del film, Gerard Hauptmann le espresse la sua reverente e commossa gratitudine.

Comunque la Porten si ricorda volentieri anche dei tempi in cui il cinema era ancora « Kintopp », ed infatti ella dice: « Quando noi oggi assistiamo alla rappresentazione di qualche vecchio film, che di quando in quando ci viene mostrato come una curiosità, avviene che per quanto la sua trama sia tragica e commovente noi credamo di trovarci dinanzi alla più allegra farsa ed il pubblico scoppia dalle risa al solo pensiero che si sia potuto immaginare e prendere sul serio una cosa simile. Abbiamo ragione di far questo? Si e no. Per quanto mi riguarda, anche se quando vedo un film simile rido di cuore come tutti gli altri, dentro di me penso sempre che in fondo non è giusto. È avvenuto del cinema quello che avviene di tutte le altre cose della vita, non vi è nessuno sviluppo, nessuna ascesa, nessun avvenire senza un simile modestissimo inizio. Ed ogni inizio non è soltanto difficile ma è anche curioso per chi lo riguarda poi a sviluppo avvenuto ».

L'autrice nel corso del suo volume fa anche alcune considerazioni sull'attore cinematografico al quale incombe una speciale responsabilità perchè deve saper parlare ed essere compreso dalle masse e quindi tanto alla fanciulla del più remoto villaggio quanto all'uomo smaliziato delle grandi città. Non solo egli deve interpretare tanti personaggi differenti ma questi devono essere compresi da tante diverse persone. Una delle più grandi difficoltà per l'attore cinematografico è, secondo la Porten, il fatto che per ragioni tecniche le varie scene di un film non possono essere girate l'una dietro all'altra secondo lo svolgimento logico del soggetto. Anche quando un regista cerca di evitare il più possibile questo inconveniente, le riprese sono sempre frammentarie e ciò a lungo andare non solo stanca l'attore ma influisce sul suo sistema nervoso nuocendo alla recitazione. Spesso una scena molto importante deve essere interrotta a metà perchè il seguito si svolge in un altro ambiente e talvolta l'interruzione di una simile scena dura giorni interi ed allora è molto difficile per l'attore riprendere lo stato d'animo del momento in cui era stata interrotta. La Porten ha una gran fede nel cinema e ritiene che esso possa raggiungere le più grandi possibilità artistiche e che coloro che lo considerano soltanto un surrogato dell'arte non ne hanno compreso la sua vera essenza. Ella dichiara che l'atmosfera dello « studio » possiede per l'attore cinematografico quello stesso fascino che per l'attore di teatro possiede il palcoscenico. Secondo la Porten poi grande influenza hanno sull'attore cinematografico le riprese effettuate all'esterno. Per esempio durante le riprese di *Rosa Berend* il vero sole estivo che scottava, l'odore della terra che emanava dai solchi scavati per la raccolta delle patate, i campi di messi dorate ondeggianti al vento in mezzo ai quali si muoveva papà Berend e gli altri personaggi del dramma creavano un senso di realismo che non poteva non influire sulla recitazione degli attori, che acquistavano una spontaneità ed una naturalezza che forse non si sarebbe potuta ottenere negli studi. In mezzo alla natura era impossibile cadere nel gesto artefatto del palcoscenico. Un'altra delle caratteristiche della recitazione cinematografica è che una volta creato un personaggio l'attore, per quanto caro possa averlo, non ha più la possibilità di reincarnarlo ripetute volte come può farlo l'attore teatrale il quale può apportarvi delle ulteriori modifiche e miglioramenti. Spesso quindi nel lasciare lo studio dopo aver girato l'ultima scena di un lavoro che gli sta particolarmente a cuore l'attore sente il rimpianto di abbandonare per sempre un personaggio a cui ha dato vita.

Uno dei problemi più difficili per il film è, secondo la Porten, la scelta del soggetto. Occorre anzitutto che esso sia veramente cinematografico e non soltanto letterario, un soggetto che pur appartenendo alla realtà della vita quotidiana sproni la fantasia ed abbia un significato e soprattutto che i suoi personaggi siano creature vive e non delle figure convenzionali o rettoriche. L'attrice ricorda come nacque la trama di uno dei suoi film *Mutterliebe* (*Amore materno*) che ebbe un grande successo. Per meglio studiare la psicologia delle persone la Porten annotava sempre in un libretto tutte quelle brevi notizie della cronaca quotidiana che si pubblicano nei giornali e che generalmente si leggono di sfuggita e senza farci troppa attenzione ma che pur rappresentano tante tragedie scritte dalla vita stessa. In tali cronache ella trovava spesso ispirazione e comprensione per determinati stati d'animo. Una volta ella fu pro-

fondamente colpita e commossa dal seguente fatto di cronaca. Una domestica si era tanto affezionata al bimbo dei suoi padroni che lo considerava come proprio. Quando un bel giorno la ragazza fu costretta a lasciare il servizio constatò per la prima volta quanto grande fosse ormai il suo affetto per il bimbo. L'elementare sentimento dell'amor materno che è proprio di ogni donna divenne in lei talmente forte e il desiderio di avere il bimbo con sè talmente prepotente che scappò di casa portando con sè il fanciullino. L'attrice non potè fare a meno di rileggere più volte questa notizia finchè ella stessa scrisse una breve trama che ritraeva fedelmente quella tragedia. Il film come si è detto ebbe un grande successo a cui la Porten ripensa ancora con gioia poichè non vi è nulla che possa far più piacere che vedere compreso dalle masse ciò che personalmente ci sta a cuore.

Non è comunque sempre detto che un film artisticamente ben riuscito trovi la via del successo e del favore del pubblico. L'autrice ricorda come l'unico suo film che sia stato apertamente fischiato in molti cinematografi sia stato *Hintertreppe* (*Scala di servizio*), che anche oggi ella ritiene come uno dei suoi film di più elevato tenore artistico e non ha mai compreso la causa dell'insuccesso. Non che il film non avesse qualche difetto ma i pregi erano molti ed in esso vi erano anche delle importanti innovazioni come quella per esempio di essere assolutamente privo di didascalie (il film era dell'epoca del muto), innovazione questa degna di essere presa in considerazione se non altro come esperimento. L'arte cinematografica era ancora molto giovane e quindi aveva maggiormente diritto di cercare nuove vie e nuove possibilità. Purtroppo lo straordinario insuccesso di questo film, che pur era stato girato con tanto senso di arte, tolse naturalmente il coraggio di cimentarsi in simili esperimenti poichè un insuccesso rappresenta sempre una catastrofe finanziaria. Per quanto sembri assurdo, quando si cerca un nuovo soggetto cinematografico, pensare solo alla parte finanziaria, tuttavia sarebbe ingiusto ed anche falso se partendo da principi puramente artistici non si volesse tener conto anche del fattore economico considerandolo come troppo banale. Ogni film richiede un notevole capitale per la sua realizzazione e se non arride il successo esso va più o meno perduto per sempre e quindi qualche volta bisogna avere anche un po' di comprensione per i produttori se non sempre si arrischiano a tentare innovazioni o film di avanguardia.

L'attrice è anche apertamente contraria alla tendenza che hanno gli americani per un « happy end ». La cosa essenziale in un film è che interessi umanamente e che il suo svolgimento psicologico non sia privo di logica. Questo è ciò che importa poichè lo spettatore sarà sempre consenziente ad una fine tragica quando questa sia da lui sentita come vera. Tutte le cose umane si lasciano in definitiva ridurre musicalmente parlando a due denominatori: tono maggiore e tono minore, pianto e riso. Tutti gli altri sono semitoni.

Il film sonoro ha portato una grande rivoluzione nel mondo cinematografico e raramente un'invenzione è stata all'inizio tanto contrastata quanto questa. Agli attori ha tolto qualche cosa, ma ha dato loro molto.

L'attrice confessa che nei primi tempi essa fu ostile al film sonoro e forse non tanto per l'imperfezione che esso mostrava ai suoi inizi quanto per un motivo, per così dire, sentimentale. Non si può dall'oggi al domani ripudiare

una forma artistica che ci è stata a cuore per tanti anni, alla quale si devono i propri successi ed al cui sviluppo e progresso si è lavorato con tanta energia e passione. Sembra quasi un tradimento, un tradimento fatto a sè stessi ed a ciò che si è diventati. Inoltre all'avvento del sonoro il film muto aveva raggiunto un livello talmente alto da poter soddisfare qualsiasi pretesa artistica. La tecnica era talmente progredita, la mimica cinematografica talmente perfezionata che un attore cinematografico poteva esprimere otticamente sullo schermo tutto quello che poteva essere detto sul palcoscenico. Specialmente in momenti di profonda drammaticità nei quali parole e suoni hanno così poca importanza era proprio la mancanza della parola, la sua mutezza che formavano un potente mezzo di espressione artistica. Naturalmente in seguito l'attrice si è convertita al film sonoro specialmente dopo averne riportati molti notevoli successi, tuttavia è rimasta sempre dell'opinione che un buon film muto possa avere sempre il suo diritto di esistenza accanto al film sonoro.

Concludiamo col riportare testualmente quanto dice la Porten sull'avvenire del cinema:

« Dove si condurrà la via del film? Noi lottiamo ancora per la conquista della sua forma di espressione definitiva. E se è cosa naturale che si seguano i continui miglioramenti della tecnica cinematografica per sfruttarli il più possibile tuttavia io sono dell'opinione che la tecnica non sia la cosa più importante e che essa abbia un significato soltanto quando è accoppiata con il nostro spirito, con la nostra anima e con i nostri sentimenti. Noi purtroppo siamo portati nella nostra epoca a ritenere che la tecnica sia tutto. Ma essa dovrebbe essere soltanto una premessa, la forma per un contenuto il quale compendi tutto quello che vi è di umano, desiderio e fede, speranza e sconforto, gioia e dolore. Un film può essere tecnicamente perfetto quanto si vuole, ma che ce ne faremo di esso se non è capace di commuoverci, di rallegrarci o rattristarci mediante la sua azione, i suoi volti umani e le sue voci umane?

Io vedo nel film avvenire anzitutto il lavoro popolare nel miglior senso della parola, il lavoro che ognuno comprenda, che penetri in ogni cuore e che non sia superficiale o banale, ma profondo e genuino e la cui influenza possa durare più che una fuggevole ora. Comunque questo lavoro popolare rimarrà sempre un bel sogno se non si trovano poeti che sappiano parlare il suo linguaggio, che sappiano essere semplici e naturali, che siano nemici di ogni posa e che si salvino dal più grave pericolo, che minaccia ogni artista, quello del freddo, vuoto, inanimato mestiere. Io sono ottimista e credo fermamente che di questi poeti se ne troveranno. La profonda trasformazione interiore che proprio oggi subisce la gioventù, la quale con sicuro istinto si ribella contro tutto ciò che sa di vecchiume e di falso, non rimarrà senza effetto anche in questo campo. Ritengo inoltre, che l'avvenire appartenga al film di carattere nazionale che rifletta il volto e la psicologia del proprio paese. Quel tipo di film slavato e amorfo, come ancora oggi viene fabbricato in serie ad Hollywood — e qualche volta anche da noi — ha ormai fatto il suo tempo e di questo sono pienamente convinta. È mia opinione che quanto più un film ha carattere nazionale, cioè quanto più esso è l'espressione del carattere di un popolo, tanto maggiore sarà l'eco che troverà all'estero. Desidero che l'arte cinematografica tedesca possa penetrare nelle più lontane contrade di questo

mondo e personalmente ho constatato che dei miei film hanno avuto un maggior successo internazionale proprio quelli che erano più tipicamente tedeschi come *Madre e bambino*, *Rosa Berend*, *Le figlie di Kohlhiesel*, *Amore materno*, tanto per citarne alcuni. Ma io non voglio parlare soltanto di me e si pensi quindi a tutti i film russi che devono i loro grandi successi internazinali proprio al loro accentuato carattere russo.

Ogni arte, secondo il mio modo di sentire, deve essere radicata nel proprio popolo, deve essere consapevole della terra da cui ha origine ed alla quale è legata, soltanto allora potrà collaborare a quel compito ideale, che consiste nel riconciliare i popoli e nell'unire l'umanità sconvolta ».

Notiziario tecnico

PER UNA BUONA RIPRODUZIONE DELLA VOCE

Alcuni tecnici si occupano attivamente di ritrovare le ragioni per le quali la voce umana è riprodotta più o meno bene.

Le ricerche vengono naturalmente effettuate in appositi laboratori, attrezzati per rispondere allo scopo, e sono condotte da tecnici specializzati. È per questa ragione che in Italia assai raramente si possono rendere noti contributi fattivi in merito a questioni tecniche inerenti alla cinematografia; ciò che manca essenzialmente da noi è il materiale ed il macchinario adatti nonchè le organizzazioni scientifiche che possano lavorare per il cinema al di fuori di interessi capitalistici ed industriali.

Gli studi di cui qui verrà data notizia sono stati eseguiti da Loye, e da Morgan, i quali ne hanno riassunto i risultati sul « Journal of Motion Picture ». Le ricerche sono state condotte per risolvere un problema tecnico che tende a migliorare l'arte cinematografica.

Dal punto di vista scenografico e del racconto il film è un mezzo per esprimere efficacemente tutta la gamma delle emozioni umane.

Di solito invece il film è un mezzo commerciale per far ritornare nella cassa del produttore i denari spesi.

Tecnicamente la perfezione deve essere tale che il proprietario del teatro non deve avere affatto la sensazione dei suoi mezzi d'espressione.

Nella vita normale siamo abituati a sentire con due orecchie ed a vedere con due occhi. Nel cinema le immagini e i suoni dello schermo vivono per un solo occhio (manca cioè la stereoscopia) e per un solo orecchio (manca la stereofonia), cosicchè invece di ascoltare, come avviene normalmente, suoni distribuiti su una gamma molto estesa di frequenze, e invece di stabilire in virtù degli occhi e delle orecchie la reale posizione e distanza della sorgente sonora, ci si deve contentare, al cinema, di mezzi ridotti. Il tecnico del suono ha il compito, assai spesso trascurato o non attuato per cause varie, di far dimenticare allo spettatore l'entità dei difetti.

Si sa, in seguito ad esperienze fatte a tale scopo, che la voce umana riprodotta sembra più naturale allorchè le basse frequenze sono state smorzate, sia per la scelta di un'adatta curva caratteristica dell'apparecchio sonoro da ripresa o da riproduzione, sia mediante l'uso di filtri livellatori.

Da questa constatazione è derivato l'uso, negli studi cinematografici, di filtri opportuni, sebbene si ignorino tuttora le ragioni teoriche fondamentali che giustifichino la loro presenza negli apparecchi per la ripresa del suono.

È noto che i rivestimenti acustici adoperati nei teatri di posa sono più riverberanti per le basse che per le alte frequenze e che quindi queste risultano maggiormente accentuate all'atto della regitrazione.

Invece i microfoni in uso sono più sensibili per le alte frequenze anzichè per le basse.

Date queste condizioni parrebbe logico che si possa giungere ad una compensazione tale da soddisfare ai requisiti di una buona ripresa del suono. In pratica si ottiene invece la falsificazione dei toni tipici della voce, derivante quasi sempre dalla impossibilità di stabilire un equilibrio tra queste due caratteristiche.

Questi fatti giustificano largamente l'uso dei filtri livellatori del suono.

Bisogna tuttavia ricordare che durante la riproduzione dei suoni, cioè nelle sale cinematografiche, si cerca attualmente di attenuare le alte frequenze per ragioni tecniche connesse al trascinamento della pellicola, alle imperfezioni di stampa, alla grana delle emulsioni, ecc.

Le ricerche attuali, tendenti a migliorare il rendimento del suono, non partono del presupposto, tanto spesso ricordato nei trattati tecnici, della necessità di possedere amplificatori lineari, cioè perfettamente rispondenti a tutte le frequenze acustiche.

Si è cercato piuttosto di ottenere caratteristiche lineari per l'uditore; si è quindi portato il problema tecnico in un campo prettamente psicologico e fisiologico trasferendo il concetto della linearità di risposta dalla macchina allo spettatore.

Considerando perfetta la ripresa, cosa però che non risponde al vero in quanto quasi sempre le ragioni commerciali vietano di ottenere negli studi il massimo del rendimento, restano tuttavia altre ragioni commerciali che all'atto della riproduzione rendono necessaria la diffusione della voce ad un grandissimo numero di spettatori, riuscendo a dare a ciascuno di essi una sufficiente impressione di realtà visiva e sonora.

Un oratore che parli in una grande sala deve notevolmente elevare il suo volume di voce per fare in modo che tutto l'ambiente sia riempito dalle sue modulazioni vocali e vengano coperti i rumori parassitari propri del luogo quali ad esempio i rumori della strada, i passi, i brusii in sala, ecc.

La visione del soggetto che parla aiuta molto la comprensione del suono per quanto ciò imponga d'altra parte che i problemi sonori siano studiati in funzione dell'immagine.

Il teatro di posa invece, in quanto ambiente destinato alle riprese del suono, esclude a priori l'esistenza di rumori parassitari. In genere questi locali sono acusticamente isolati da ogni rumore estraneo, dando in tal modo la possibilità, agli attori ed ai tecnici, di non essere distratti durante il loro lavoro e di effettuare registrazioni esenti di influenze nocive.

In queste condizioni di lavoro l'attore, per l'assenza dei rumori di fondo ai quali in un certo modo è abituato, tende a parlare sempre più basso raggiungendo talora limiti inferiori a quelli che sarebbe necessario mantenere.

Di solito la spiegazione di questo fatto viene ritrovata nella possibilità di elevare il livello dei suoni fino all'intensità voluta, al momento in cui si effettua la proiezione del film.

La tecnica dimostra che, riducendo la voce si ha un'esaltazione delle note basse e di quelle alte, mentre invece parlando più forte del normale sono le frequenze medie ad essere esaltate a spese delle altre. Se si parla infine con voce normale le medie frequenze sono rese in modo migliore pur non essendo eccessivamente favorite.

Quanto si è detto ora è riprodotto molto chiaramente nel grafico di *fig. 1* nel quale sulle ascisse sono riportate le frequenze in hertz al secondo e sulle ordinate le intensità della parola in db. al di sopra di 10^{-16} watt/cm^2.

A tal proposito sono state eseguite numerose esperienze facendo ripetere ad una stessa persona più volte la stessa frase; tutte le precauzioni erano state naturalmente prese per fare in modo che il dicitore potesse controllare diret-
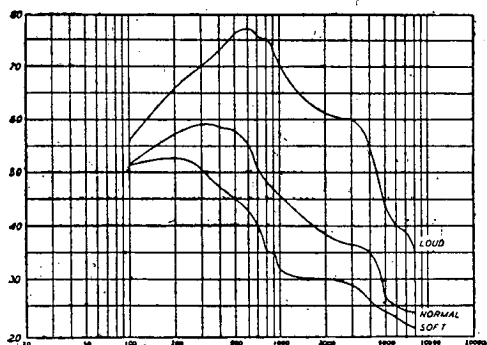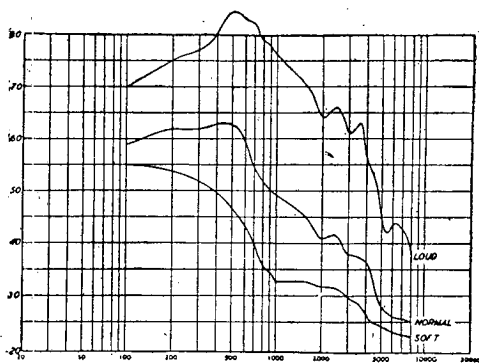
FIG. 1 FIG. 2

tamente, e quindi mantenere costante, il volume sonoro della frase da lui pronunciata. Le curve di fig. 1 furono rilevate sia per la voce di uomo (*fig. 2*) che per la voce di donna (*fig. 3*), facendo le opportune misurazioni ogni 100 hertz per frequenze comprese tra 100 e 1000 hertz ogni 500 hz. per frequenze superiori ai 1000 hz.

Dal confronto con le curve che corrispondono alla voce normale (*normal*), si rileva come le curve ottenute quando il dicitore parlava con voce bassa (*soft*) non possono essere considerate buone, essendo innaturale la qualità della voce che ne risulta.

Da queste considerazioni si desume che non bisogna mai ammettere che l'attore parli troppo basso; naturalmente ai tecnici spetta il compito di fissare, per ciascun teatro di posa, il livello minimo ammissibile per una buona registrazione della voce.

Si è inoltre provveduto a rilevare le curve che determinano il volume sonoro da produrre alle diverse frequenze perchè il volume soggettivo si mantenga costante allo spettatore.

Allorchè in un teatro si ricercano le caratteristiche di audizione, ci si riferisce alle curve di Fletcher, che rappresentano il luogo geometrico di egual

audizione su tutta la gamma di frequenze percepite dall'orecchio umano. Ognuna di queste curve rappresenta pertanto le intensità variabili necessarie per produrre impressioni costanti.

Dalla *fig. 4* si vede come per ottenere una sensazione di 60 db. a 100 hertz sia necessaria un'intensità sonora di 72 db.

Gli sperimentatori Loye e Morgan, nelle prove da loro effettuate hanno stabilito che il livello del suono, in sala cinematografica, è generalmente più alto di 5 decibel di quello prodotto in teatro di posa. Per i primi piani si raggiungono anche i 9 db.

Essi hanno rilevate un certo numero di curve caratteristiche che si riferiscono alle varie operazioni di ripresa e di riproduzione, e sono giunti alle conclusioni che qui vengono riportate e che dimostrano come tutto concorra a falsare e squilibrare i rapporti esistenti fra le varie frequenze presenti nella voce se non intervengono fattori di compensazione.
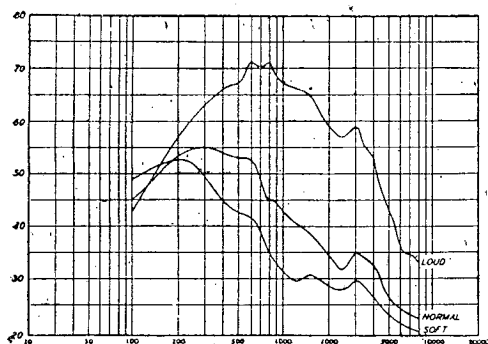
FIG. 3
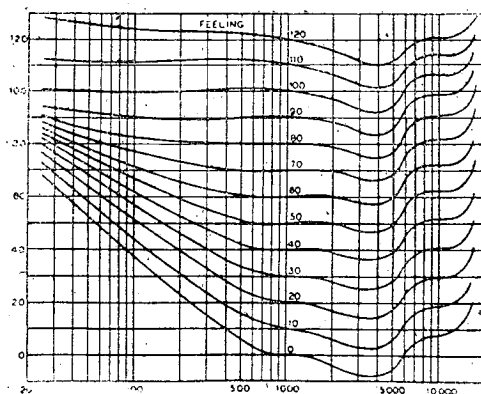
FIG. 4

1° Si è rilevata la curva corrispondente ad un dialogo pronunciato dall'attore 5 db. più basso del suo tono normale. Si è visto che a 100 hertz la curva d'intensità accusa un aumento di 7 db., contro un aumento di 5 db. a 8000 hertz.

2° La riverberazione propria del teatro è più accentuata per le basse ed ha quindi la tendenza ad esaltare queste frequenze.

3° Le caratteristiche dei microfoni hanno una grande influenza sulla qualità finale in quanto si manifesta un'esaltazione delle note alte.

4° La caratteristica di livellazione del dialogo mostra una attenuazione delle basse frequenze che serve a compensare l'aumento ulteriore di 5 db. che si manifesta all'atto della proiezione e che serve a coprire i rumori estranei presenti nella sala.

5° La curva per la livellazione della voce richiesta per vincere l'aumento delle basse frequenze è stata rilevata fino a 1000 hz. e le anomalie in essa riscontrate concernono solo le alte frequenze.

6° Si è tracciata anche la curva che taglia le alte frequenze al di là di 6000 hz. come si fa frequentemente nelle sale da ripresa.

7° Le curve di rendimento dell'oscillografo hanno mostrato un punto di risonanza verso i 10.000 hz. Questa risonanza è stata eliminata mediante una curva compensatrice.

Infine si sono rilevate le perdite dovute alle manipolazioni chimiche che subiscono il negativo ed il positivo. Si è così dimostrato che la curva di risposta a 5000 hz. è 10 db. più alta che a 100 hz.

Ricerche analoghe sono state condotte per la riproduzione e per la riverberazione delle sale cinematografiche.

L'interpolazione di tutte queste curve ha dato una curva generale — detta soggettiva — praticamente lineare fino a 4000 hz. e rapidamente decrescente tra i 4 e gli 8.000 hz.

Questa curva si può considerare soggettivamente lineare perchè non tiene conto solamente degli elementi meccanici ed elettrici ma anche dell'attore e dello spettatore.

È stato così dimostrato che le prove empiriche, divenute di pratica corrente, s'accordano con il calcolo.

Le prove saranno continuate dagli sperimentatori soprattutto per la musica e la stereofonia.

I lavori di Fletcher e di Stokowski del 1933-1936 sono la dimostrazione che la stereofonia apporterà all'immagine qualità ed illusioni che saranno assai apprezzate. Ed è appunto per questi motivi che lo studio delle caratteristiche di risposta è molto importante.

I film

BALLO AL CASTELLO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Italcine - *Regia e soggetto di* Max Neufeld - *Riduzione italiana e dialoghi di* Oreste Biancoli - *Sceneggiatura di* Carlo della Posta - *Direttore di produzione*: Carlo della Posta - *Operatore*: Vaclav Vich - *Montaggio*: Giuseppe Fatigati - *Fonico*: Emanuele Weiss - *Scenografia e arredamento di* Ottavio Scotti - *Costumi di* Fabrizio Carafa - *Musiche di* Armando Fragna - *Coreografia di* Mara Dousse - *Interpreti*: Alida Valli, Antonio Centa, Carlo Lombardi, Sandra Ravel, Giuseppe Pierozzi, Corrado De Cenzo, Vasco Creti, Guido Notari, Erminio D'Olivo, Giorgio Capecchi - *Distribuzione*: Industrie Cinematografiche Italiane.

Ballo al castello è un luogo comune dal principio alla fine, con tutta l'eleganza e lo sfarzo che in questi casi si finge di aver derivati da Lubitsch. Ma si prende di Lubitsch soltanto la cornice più esteriore, che lui solo sa manovrare a quel modo. Il resto non era possibile. Levate a Lubitsch la sua famosa « finezza », arguzia, ecc., resterà uno squallore fantomatico. E si parlerà e si riderà un parlare e un riso d'oltretomba.

Potrà essere un film divertente, ma anche su questo non è facile pronunciarsi. Piace al pubblico, dicono. Ma non è poi da credere che il pubblico si sia spellate le mani.

È un film generico e abbozzato, dove le trovate più risolute non vanno oltre a un ben congegnato equivoco posciadistico, e le trovate più rare non sono state realizzate a dovere, raggiunte. Per esempio la clinica dei cani: poteva essere un motivo farsesco apprezzabile, e così il cane che si spela. Niente: sorrisi di convenienza tra gli spettatori. E non un solo slancio, un solo punto esclamativo in tutto il resto. Si arriva alla fine al suono di un valzeretto senza ritmo, di violini flebili.

Dispiace di vedere un'attrice dotata pel cinema come lo è Alida Valli, naufragare tanto tristemente. È tutto falso e imparaticcio quello che lei fa qui. Non una sola volta il suo temperamento — noi sappiamo che ne ha — è stato toccato da un richiamo adatto. Finchè resterà tra le cure di registi mestieranti come Max Neufeld, temiamo forse che non troverà la sua cifra esatta.

Centa è meno legnoso del solito. Lombardi è Lombardi, però fra tutti il più aderente al genere « chevalieresco », per dire, che la produzione intendeva (lontanamente) toccare.

IL CASO DEL GIURATO MORESTAN

(GRIBOUILLE)

Paese d'origine: Francia; *Produttore*: Audré Daven; *Regista*: Marc Allegret; *Soggetto di* Marcel Achard; *Sceneggiatura di* H. G. Lustig; *Interpreti*: Raimu, Michèle Morgan, Gilbert Gil, Jacques Gretillat, Jacques Baumer, Andrex, Jacqueline Pacaud, Jeanne Provost, Pauline Carton; *Operatori*: Georges Benoit, Armaud Thirard, Michel Kelber; *Musica di* Georges Auric; *Metraggio*: m. 2400 circa; *Casa di doppiato*: Fotovox; *Direttore per la versione italiana*: Luigi Savini; *Distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

Fin dai primi quadri l'attore Raimu pone in evidenza caratteristiche di uomo bonac-

cione, nei panni di un esemplare tenitore di un negozio di articoli sportivi, gentile e persuasivo con i clienti, in special modo con le coppie d'innamorati cui fa comodo il tandem della sua ditta Morestan. Questo bravissimo uomo è peraltro un diligente giurato che giudica i propri colleghi, gli eloquenti difensori, i giurati ed i testimoni tutti con singolare discernimento; verso gli accusati egli è disposto poi con animo benigno: un giurato sui generis, insomma, il quale essendo come di consueto fra i suoi colleghi a giudicare in un processo il caso di una giovane donna accusata di aver ucciso un suo presunto amante, il bravo uomo, quinto tra il novero dei giurati, riesce mediante osservazioni, cavilli ed insistenza a influenzare i suoi colleghi a tal punto da ottenere la piena assoluzione dell'imputata.

Ma gli spettatori avevano subito previsto l'esito del processo proprio a cagione delle volute manifestazioni del personaggio principale fiducioso dell'innocenza della graziosa ragazza. Del resto la scena del processo è condotta con intendimenti che rasentano il carattere un pò satirico e paradossale e nonostante l'evidenza di certi elementi drammatici, che vorrebbero far dubitare della sorte dell'accusata, il lieto fine traspare sin dalle prime scene. Tuttavia il susseguirsi delle situazioni ora divertenti ora drammatiche, alla fine sconcerta. L'osservazione che appunto va fatta a questo film francese è motivata dal contrasto degli elementi comico-sentimentali e drammatici (alla fine rasentano addrittura la tragedia) che si alternano facilmente in modo inusitato. Il giurato Morestan capace di far sorridere lietamente e rassicurare tutti, anche la ragazza che diventerà la sua protetta a costo della menzogna pur di salvarla, senza veruna mira che non sia quella dell'affetto quasi paterno, alla fine questo uomo incapace di commettere un'azione cattiva, colpisce per uccidere proprio la fanciulla da lui salvata.

Vi è un particolare che vorrebbe assurgere a valore di materiale plastico. Nella bottega di Morestan sul banco della cassa, figura una statuetta, una Santa Giovanna che all'onesto uomo non garba davanti agli occhi e sui registri, sempre a portata di mano. Alla fine Morestan si serve proprio di questa statuetta come arma per colpire fortemente la sua cara protetta, ancora vittima di un equivoco. Il piazzamento non indicato della macchina da presa nell'inquadrare la statuetta non ha permesso di dare a questo materiale plastico valore pari alle intenzioni.

La recitazione degli attori non difetta di povertà, al contrario gesti ed espressioni sono potenziati più del necessario, motivo per cui è risultata ancor evidente la stridente atmosfera. Raimu gesticola e fa smorfie più degli altri, Michele Morgan rappresenta adeguatamente un personaggio corrente.

ARTURO VA IN CITTÀ
(Hercule)

Paese d'origine: Francia - *Produzione*: André Aron-Pan Ciné - *Regista*: Alexandre Esway - *Direttore di produzione*: Pierre Danis - *Soggetto e dialoghi di* Carlo Rim - *Sceneggiatura di* Curt Alexander - *Operatore*: Michel Kelber - *Direzione Musicale*: Manuel Rosenthal - *Metraggio*: m. 2520 - *Casa di doppiato*: Italo-Acustica - *Distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

In un episodio del film *Carnet di ballo,* l'attore Fernandel nelle vesti di un garbato parrucchiere per signora suscitò interesse non soltanto per la sua singolare maschera ma anche per la sua distinta recitazione.

Dalla Francia i cronisti si affrettarono ad informarci che questo attore cinematografico proveniva dal varietà, non di prim'ordine, dove egli aveva avuto modo di forzare una comicità eccessiva a base di stralunamenti d'occhi, di gesti complessi e di battute divertenti. Eppure il garbato parrucchiere di *Carnet de bal* mediante la sua recitazione piacevole ma non scomposta non rivelava origini stravaganti. In quel film la sua bocca si schiudeva ad un corriso caratteristico, simpatico, moderato, i suoi gesti

premurosi e gentili erano rivolti ad una donna che riappariva a rievocare la loro passata giovinezza e gli affetti di quel tempo, le parole erano dette da lui con piacevole umore; le sue movenze e i suoi atteggiamenti venivano composti un po' goffamente ma con moderazione e tutto ben si addiceva al suo tipo. Il suo personaggio nel film di Duvivier destò interesse al pari degli altri. Fernandel è riapparso sugli schermi, recitando stavolta a suo agio, come sulle tavole dei varietà e per far ridere vieppiù il pubblico il regista ha creduto bene fargli dire le battute in dialetto marsigliese. Nell'edizione italiana l'attore che gli presta la voce è stato indotto a parlare in presunto dialetto genovese.

Il film *Arturo va in città* con cui i francesi vorrebbero imitare, se pure con altri mezzi, lo spirito del film americano *Mister Deeds Goes to Town* (*È arrivata la felicità*) di Frank Capra, vuole mettere in cattiva luce il lavoro dei giornali escogitando ragioni banali, assurde ed incomprensibili. Naturalmente, Fernandel è lo scopritore delle magagne ed è colui il quale vorrebbe fare del giornale « L'incorruttibile » un notiziario non più di avvenimenti sensazionali ma un foglio di buone notizie. Ma questo suo strano modo di agire sullo schermo appare inconciliabile con la realtà, proprio per motivo della sua recitazione materiale.

LA VOLPE AZZURRA
(DER BLAUFUCHS)

Paese d'origine: Germania; *Casa di produzione*: U. F. A.; *Produttore*: Bruno Duday; *Regista*: Victor Tourjansky; *Soggetto tratto dall'omonima commedia di* Ferenc Herczeg; *Sceneggiatura di* K. G. Kulb; *Interpreti*: Zarah Leander, Willy Birgel, Paul Horbiger, Jane Tilden, Karl Schonbock; *Operatore*: Franz Weihmayr; *Musica di* Lothar Bruhne; *Metraggio*: 2435; *Casa di doppiato*: Fono Roma; *Direttore per la versione italiana*: Stefano Gusberti; *Distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

Nel film *Casa paterna* (*Heimat*) tratto dal dramma di Hermann Sudermann, dovuto alla regia di Carl Froelich, Zarah Leander ha suscitato favorevole interesse come esponente del divismo della nuova cinematografia tedesca, ed interprete più aderente del divismo della nuova cinematografia tedesca, ed interprete più aderente allo spirito germanico. Si è fatto particolare accenno alla sua voce dotata di una forte tonalità con accentuazioni virili e soprattutto si è considerata la sua maschera cangiante vigorosamente alle luci e alle ombre della fotografia. Infatti Zarah Leander in quel film assurgeva ad una recitazione imperiosa, ma era evidente l'attenzione del regista nel fermare l'esuberanza dell'attrice, esuberanza che tuttavia era manifesta in certi tratti del film come nella scena in cui ella, esimia cantante lirica di ritorno al suo paese e ai suoi tristi ricordi del passato, ricevuta con tutti gli onori e le invidie in un salotto principesco, al cospetto delle maligne signore del paese, smorfieggia senza ritegno e senza misura. Nel film *La volpe azzurra* l'esuberanza di Zarah Leander riesce più evidente quasi che il regista non abbia voluto subordinare la recitazione di lei alle esigenze del film, ma viceversa.

Tratto da una commedia, il film risente dell'origine teatrale: l'azione è modesta, mentre il dialogo è eccessivo; la recitazione degli altri attori è convenzionale mentre altre volte (*Occhi neri*, *Hôtel des étudiants*) Tourjansky aveva dimostrato una maggior attenzione nel condurre gli interpreti.

La risoluzione conclusiva della commedia è stata modificata nel film, in cui la protagonista, in aeroplano, fugge con l'uomo amato. Il film vuole avere, rispetto alla commedia, un tono più leggero, superficiale, che non esclude accenti operettistici e scene coreografiche, come il balletto popolare guidato dalla canzone che canta Zarah Leander.

Rassegna della Stampa

PER UNA NUOVA CINEMATOGRAFIA DELLA SCUOLA

Luigi Talamo, in Scuola e Cultura, *Giugno 1939, analizza il problema del Cinema nella Scuola italiana ed esamina gli aspetti didattici, culturali ed organizzativi che esso comporta.*

Dopo sommari ed esaurienti richiami ai tentativi fatti per giovarsi delle possibilità educative del cinematografo, che datano fin dal 1929 allorchè il Sottosegretario di Stato al Ministero dell'Istruzione Pubblica, S. E. Lupi, faceva diramare una circolare nella quale si esponevano i risultati di un'indagine condotta sul grado di diffusione degli apparecchi cinematografici nelle scuole elementari, l'articolista parla dell'Istituto Nazionale Luce, delle quattordici cineteche per Istituti medi con sede presso i Provveditorati regionali, nonchè dei vari congressi internazionali di cinematografia educativa, tenutisi in vari paesi d'Europa.

Il 22 marzo 1937 il Ministro Bottai enunciava al Senato la portata realizzatrice del programma di immissione del cinema nella scuola, con queste parole:

« ...Il secondo problema, quello del cinema, impone uno sforzo considerevole. Lo stiamo studiando e impostando con organicità in collaborazione con il Ministro della Cultura Popolare perchè sia evitata la benchè minima dispersione di mezzi e tutti siano invece convogliati ad uno scopo. Pedagogisti, sociologi, politici, cineasti sono concordi nell'affermare che la cinematografia ha vasti campi didattici ed etici. La rapidità impressa dal mondo moderno al ritmo della vita; il moltiplicarsi delle conquiste della scienza e della tecnica; gli avvenimenti politici e militari che hanno immediate ripercussioni sulle situazioni economiche e sociali esigono la risoluzione organica dei due problemi, i quali si presentano sotto un duplice aspetto, l'uno tecnico-finanziario, l'altro artistico-didattico. Se pensiamo che una massa imponente d'oltre sei milioni di alunni, dal bimbo dell'asilo al giovane di istituti medi superiori, potrà vivificare la sua cultura comparandola ogni giorno alla realtà della vita con il mezzo della radiofonia e della cinematografia; se pensiamo ancora che tutta questa fiorente giovinezza si fa nella famiglia spontaneamente propagandista di quanto nella scuola apprende, comprendiamo come sia necessario superare ogni difficoltà per raggiungere la soluzione integrale, che sarà opportunamente graduata nel tempo al fine di operare senza indugi, ma anche a seconda dei mezzi a volta a volta a nostra disposizione.

Graduata, soprattutto, voglio precisare, per dar tempo alla didattica di assimilare la nuova tecnica. La radio e il cinema nella scuola non vogliono significare *una aggiunzione bruta di mezzi eterogenei* ai libri, alle carte e alle tabelle illustrative e dimostrative, *ma creazione di un'attitudine nuova dell'insegnamento e dello apprendimento* ».

In seguito, con il R. D. n. 1780 del 30 settembre 1939-XVII viene costituito un Consiglio tecnico — coadiuvato da un Comitato artistico e da un Comitato tecnico-pedagogico —, il quale ha il preciso compito di

provvedere ad una graduale introduzione della cinematografia nella scuola. Fanno parte dei Comitati persone della scuola militante, cultori di scienze particolari nonchè cineasti e critici.

È assicurata così l'esattezza scientifica, la chiarezza didattica e il buon gusto, chè solo dalla collaborazione intelligente, paziente, appassionata di elementi tanto diversi può attendersi la pellicola veramente adatta alla scuola.

È anche in programma la fabbricazione di un apparecchio proiettore della massima semplicità, che elimini — mediante la lampada ad incandescenza — i pericoli di incendio, che sia possibile adoperare con qualunque tipo di corrente, che consenta di rallentare, di accelerare e di fermare la proiezione e perfino di ripeterla nei punti e nei momenti più opportuni. Saranno, quindi, delimitate opportune circoscrizioni geografiche, entro le quali circoleranno le pellicole, mentre le case fornitrici di proiettori saranno tenute ad accorrere immediatamente dovunque un apparecchio abbia bisogno di sostituzioni o di riparazioni: si realizzeranno così quelle cineteche regionali, delle quali si è spesso discorso e che, pur con modesto numero di pellicole, renderanno assai più di quello che non renderebbe una cineteca centrale che ne avesse gran numero.

Tutta questa organizzazione, naturalmente, renderebbe ben poco se non si potesse contare con fiducia sulle nuove attitudini che il Ministro si attende dalla sensibilità degli insegnanti.

Il Talamo esamina poi taluni particolari aspetti che sono connessi a questo nuovo problema.

La segnalazione delle pellicole inadatte alle famiglie potrebbe, ad esempio, esser fatta più direttamente dalla scuola, specialmente oggi che le relazioni tra scuola e famiglia si vanno così intensamente rafforzando, secondo la settima dichiarazione della Carta della Scuola.

Si propone inoltre di scartare senz'altro l'idea di adoperare per la scuola le sale cinematografiche pubbliche al mattino, quando esse cioè sono deserte. Questa soluzione dovrebbe essere cancellata risolutamente dalla mente di chi si occupa di scuola.

Essa sta al cinema (come noi lo pensiamo) così come la conferenza dell'Università popolare sta alla lezione. Quella, perchè rivolta a tutti, era buona a nessuno; questa, limitata, proporzionata, coordinata al prima e al poi, è la sola utile perchè è la sola che costruisce durevolmente. In altre parole, lo *spettacolare* è qualcosa come il *romanzo,* — il *documentario* è ancora *lettura,* — mentre il film che noi pensiamo è *studio.*

Così inteso, il nuovo cinema pone quesiti nuovi: in primo luogo quello dei rapporti col contenuto dei libri di testo. Intanto, si presenterà la possibilità di ridurne il numero e la mole per l'ovvia ragione che molti elementi di studio lo scolaro li troverà nelle pellicole. E questo sarà già un bel guadagno. Ma anche per la loro qualità accadrà che i testi dovranno in qualche modo corrispondere al contenuto della pellicola per poterci contare, procedendo con essa di pari passo, se pur con linguaggio diverso.

Oppure la pellicola sarà accompagnata da un testo particolare — un opuscolo — che giovi a fermare il ricordo dello studente sugli argomenti veduti.

Inoltre si prospettano due nuove forme di attività per gl'insegnanti: quella di saper usare le pellicole preparate da altri e l'altra di organizzare e realizzare pellicole nuove naturalmente dopo un'adeguata preparazione tecnico-pratica.

Per dir tutto, non taceremo che, anche in materia di cinematografia scolastica, vi sono pericoli e, quindi, necessità di limitazioni. In fondo, la estensione illimitata, nello spazio e nel tempo del linguaggio cinematografico, porterebbe all'abolizione dell'alfabeto, così come in materie più particolari — nelle scienze fisiche e naturali — l'abuso del disegno animato condurrebbe a sospettare trucchi anche nel più semplice dei fenomeni naturali! Qui siamo nella stratosfera dei paradossi e non vogliamo davvero indugiarvivi. Ma essi valgono a far

comprendere la necessità delle limitazioni, perchè non avvenga del cinema come di tante altre cose bellissime che la scuola ha poi fatto odiare o non accada che una istruzione fatta più rapida e comoda degeneri in superficialità e in passività.

Quello che importa — ed è poi solo possibile — non è l'esser profeta al cento per cento, ma indicare una via sulla quale poi lavoreremo. « Noi pensiamo — ha detto Padellaro — a un cinema che sappia dare il gusto del raccoglimento, il senso dell'osservazione lenta e chiarificatrice, che sia la messe dei pensieri nati e maturati, che sia l'iniziazione sperimentale di tutte le discipline, il calcolo compreso, che sia, insomma, la macchina che distrugga il meccanismo ».

LIBRI E PELLICOLE

Bino Sanminiatelli in Cinema *n. 78 del 25 settembre, pone in risalto la necessità per gli scrittori di dedicarsi sul serio al cinematografo, apportando ad esso il loro contributo non già come realizzatori di opere letterarie ma come creatori di soggetti, ideati per il cinema, scritti per il cinema, indirizzati esclusivamente allo sfruttamento dei mezzi tecnici del cinema.*

Finora gli scrittori si sono mostrati diffidenti verso il cinema. Due sono le ragioni fondamentali: 1) Saccheggio fatto barbaramente di romanzi, drammi, novelle di valore; 2) Carattere commerciale e pubblicitario, volgarizzazione troppo elementare, successo chiassoso del nuovo arrivato di fronte ad arti che hanno tradizioni millenarie.

La causa di questa diffidenza viene soprattutto ricercata nell'assoluto (e giustificato) dominio del regista nel film, ciò che porta quasi sempre allo svisamento dell'idea originale. Tuttavia la soluzione di attribuire allo scrittore una parte preponderante nella realizzazione pratica, cosa che potrebbe sembrare teoricamente ottima, non riscuote tutta la fiducia del Sanminiatelli.

Il Ministero della Cultura Popolare ha indetto un concorso, e il Ministro ha parlato molto bene e c'erano molti scrittori. Ma ciò di cui dubito è che costoro facciano sul serio; chè nel cinema finora troppi furono quelli inquinati dal male del mestiere, commercializzati, inutilizzabili per la roba seria. Son quelli che hanno fatto tanti film con le trovatine e i luoghi comuni che piacciono sempre (poichè « trovata » e « luogo comune » fanno spesso tutt'uno, tanto che la trovata, se non c'è ingegno, il più delle volte è aspettata, prevista. Anzi, più la trovata è prevista, più il pubblico è contento perchè al cinema detesta gli sforzi). Succede insomma, in questi scrittori specializzati, quel fenomeno che si manifesta, con paragone sportivo, in quei pugilatori di mestiere che fanno gli allenatori di campioni, che sono duri picchiatori, gagliardi incassatori, volponi del ring, spaventosamente muscolosi, ma campioni non sono; a cui manca *quel certo che* in cui consiste la classe.

Lo scrittore non deve pensare a scrivere più o meno bene, ma al « contenuto e alla significazione ideale dell'opera, alla determinazione dei tipi e delle situazioni, alla « enunciazione dei concetti essenziali dell'azione ». Deve concepire cinematograficamente la sua opera, cioè esprimersi visivamente, tradurre plasticamente il contenuto della sua trama, creare l'atmosfera; e, in secondo luogo, imparare le norme che regolano la costruzione di un film onde seguire ed assistere passo passo il regista. Abbiamo bsiogno di scrittori anche perchè desideriamo che il nostro cinema sia una espressione della nostra mentalità, del nostro clima il quale deve trovare il suo esponente in un artista. Abbiamo bisogno dell'analisi di un mondo condotta con intelligenza, abbiamo bisogno di soggetti e non di ricami a vuoto. In tal modo potrà in seguito venir fatta una storia della cinematografia, come vien fatta per la pittura, la musica, la letteratura. Finchè non esiste un ciclo, ma tante operette mediocri fatte con l'unico scopo di piacere a tutte le platee, il cinema non avrà storia.

Uno degli errori che ha allontanato dal cinema gli scrittori è stato quello di portare sullo schermo le opere di grandi autori. Un'opera letteraria, ridotta a sola visione, viene a perdere i suoi valori spirituali.

Purtroppo il cinema, essendo arte giovane, si è attaccato al libro ed al teatro, trascurando i suoi valori caratteristici, e non riuscendo ad esprimere i valori di quelli.

Il cinema deve nascere e morire senza buttarsi in braccio alle vecchie muse.

Così ad esempio nel film storico è bene partire da un fatto storico puro e semplice, intessendolo poi con trovate che evitino un risultato di noia, di pesantezza e di monotonia. Naturalmente non bisogna cadere nell'errore contrario: nell'ignoranza storica assoluta e grandiosa, facendo ad esempio lavorare Benvenuto Cellini in un lussuoso salone con dei legionari romani a guardia delle grandi porte marmoree, come si vede in un film americano.

Riassumendo, è necessario che lo scrittore torni al cinema superando l'innata e giustificata diffidenza; e appunto per evitare compromessi tra cinema e letteratura, è lo scrittore (sembra strano) che deve sganciare il cinema dal libro perchè soltanto lui sa che del suo libro non si può far cinematografo.

LA CHIAVE DELL'INSUCCESSO

Trattando delle cause che portano all'insuccesso del film, Gino Visentini — su Film *n. 39 del 30 settembre — analizza due fattori importanti per la buona riuscita del film: l'attore e la produzione.*

L'ammirazione che noi spettatori proviamo per l'attore non è dovuta solamente alle sue qualità artistiche o intellettive.

...si può essere grandi attrici con una mediocre intelligenza, e magari con una sincera ignoranza. L'attore, in fondo, non è che uno strumento sensibile, il quale non servirebbe a nulla, nè avrebbe alcun pregio se alcuno, o qualcosa, non ne producesse il funzionamento. È prudente anche non fidarsi troppo dell'intelligenza particolare degli attori, ch'è forse fra le cose più irritanti di questo mondo. Ma un'intelligenza vera, autentica come la vera ignoranza, non è mai superflua nemmeno agli attori. Non è facile, piuttosto, supporre che un attore è intelligente, quando si è costretti a giudicarlo soltanto nelle sue qualità e funzioni di commediante. E forse questa difficoltà è come una quinta, dietro la quale si nasconde l'attore veramente intelligente.

Per la produzione vi è innanzi tutto da meravigliarsi come ogni naviglio che si stacca dai maggiori stabilimenti cinematografici, si perda lungo la via e solo di rado qualcuno raggiunga un porto sicuro.

Eppure, i dirigenti di molte società di produzione si mostrano sicuri di conoscere i gusti più segreti del pubblico e di avere in mano la chiave del successo. In verità nulla è più evidente che il successo dei film dipende nella più parte dei casi dal suo effettivo valore artistico: cioè a dire che il segreto del successo in fondo non è che un segreto di maggiore o minore intelligenza produttiva. Vale la pena di riconoscere, dopo tanti anni di esperienze disastrose, che non esistono problemi tecnici o economici nel cinematografo, come non ve ne sono in nessuna delle altre arti, ma che, semmai, la sola cosa che resta da fare è di raggiungere uno stile.

Ed infatti i migliori film hanno finito sempre con l'essere apprezzati dal pubblico apportando grandi vantaggi alle Ditte produttrici ed agli stessi attori, pochissimi dei quali sarebbero giunti alla fama senza il sostegno di buoni film. Quindi la ricerca di buoni soggetti è elemento essenziale per il successo di opere cinematografiche sopratutto nei paesi ove non esistono ancora attori ed attrici capaci di attirare da soli la moltitudine.

I produttori, in genere, si direbbe che non sanno davvero distinguere una buona impresa da una cattiva impresa, o meglio, che il loro gusto e la loro intelligenza non

abbiano altra funzione se non quella di scegliere, fra tante iniziative, sempre la peggiore. E se per caso decidessero di fare un buon film, il compito del regista, degli scenaristi o dell'economo sembrerebbe quello di prodigarsi con ogni cura affinchè non corra il rischio di diventare un capolavoro.

In realtà, fare un buon film non è la cosa più facile di questo mondo; ma è ridicolo sentir parlare di sforzi, sacrifici, notti insonni, montagne di sigarette consumate e denari spesi per certi film da cui ci si può aspettare tutto, meno che una sincera emozione o un accento di poesia.

PRENDIAMOLI IN GIRO

Guido Minchilli in Scena Illustrata *del Settembre 1939 scrive:*

Finalmente si comincia a notare nell'atmosfera cinematografica di casa una decisa reazione contro la mentalità borghese troppo a lungo imperante sullo schermo italiano. Veri e propri segni di ravvedimento non esistono, ma le voci che si sono levate contro la deprecata tendenza supinamente borghese vanno assumendo un tono più intenso, escono dalla vaghezza per prendere caratteri spiccati. In breve: per la prima volta si pensa, e seriamente, a liberare il nostro cinema dalle pastoie di un mondo falso sorpassato ampolloso, creato dalla piatta fantasia borghese che non oserebbe pensare una scena che non ubbidisca alle regole del luogo comune.

Lo schermo italiano, non ha ancora saputo rendersi interamente consono allo spirito della Rivoluzione. Ad eccezione di qualche lavoro di propaganda, mai un film dalla mentalità audace, d'avanguardia, mai una commedia cruda, di quella crudezza superficialmente sbarazzina, ma profondamente sana costruttrice pungente. Mai una figura volutamente e con intelligenza satirica, mai vicende paradossali, perchè è col paradosso che s'indorano meglio le pillole amare.

Passa poi a parlare di film tipo « commediola », nei quali, scimmiottando malamente modelli esotici, si è finito col creare un genere ibrido e convenzionalista, privo di ogni impronta di originalità.

A questa produzione, nella quale si insiste troppo su marsine stirate addosso ad attori fatti per tutt'altri ruoli e su salotti cosmopoliti che nessuna casa in Italia ha mai allestito, il pubblico preferisce film come Il signor Max, Batticuore *e* Grandi Magazzini, *ove si nota almeno un respiro più vasto e più audaci concezioni. Per quanto, sia pure trattato in modo gustoso, non manchi il salotto cosmopolita in* Batticuore *e ne* Il signor Max.

Tuttavia l'autore non sa spiegarsi come mai la categoria dei venditori di giornali non si sia riscaldata e non abbia elevato proteste pér la figura un po' citrulla che nella prima commedia citata il regista ha fatto fare a uno dei loro. Chè il male sta proprio qui: in Italia siamo di una suscettibilità rasentante forme morbose. Mentre altrove la letteratura e lo schermo cercano di attingere dalla vita, cioè da fatti e figure reali, da noi si preferisce vedere tutto roseo tutto liscio tutto buono. È un po' la mentalità del nuovo cinema tedesco (aver compagno al duol scema la pena) che, quando si tratta di portare allo schermo un particolare non roseo non liscio non buono, ricorre invariabilmente a compromessi, situando l'azione del film in Paese straniero o dando cittadinanza estera ai personaggi poco puliti.

Gli americani, afferma il Minchilli sanno invece mettere alla berlina se stessi e nel più feroce dei modi. A tal proposito vengono citati L'impareggiabile Godfrey *e* Viva l'allegria *che rappresentano due delle più forti satire del mondo borghese, gaudente spendereccio americano.*